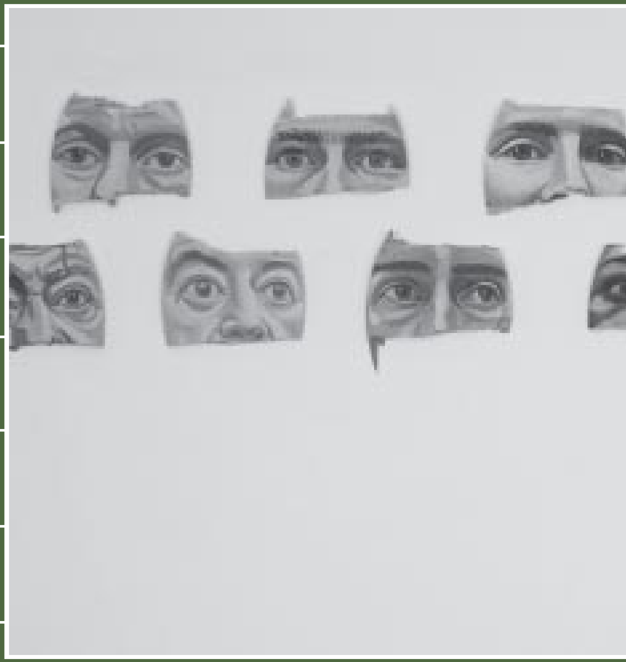
rels

revista d'idees i cultura

primavera 2007



CATALUNYA

ESLOVÈNIA

J. M. Cabané

Entrevista a Arnau Pons

El final de l'aigua, Montserrat Rodés

Fotografies: Julian E. Castro

4 euros

9

fotografia de coberta i pàgina 3
fragments de la instal·lació *No dir* (2003-06) de J.M. Cabané

rels, revista d'idees i cultura
núm. 9, primavera 2oo7

edició
Rels d'Aigua, Associació Cultural
Germans Cerveto, 6
435oo Tortosa
tels. 932075263 / 626735360
E-mail: rels@tinet.cat

direcció
Adrià Chavarria Curto, Ivan Favà Vives

secretaria
Julián E. Castro, Xavier Favà i Jordi Martí

fotografies
Julián E. Castro «El final de l'aigua», pàgs. 68-86
Andrea Pérez-Hita, obres de Josep Maria Cabané, portada, pàg. 3, 6, 36, 40, 41, 56, 88 i 96.

maquetació
Ivan Favà

imprimeix
Impremta Querol - Tortosa
Tel. 977 597 1oo*

distribueix
L'Arc de Berà, S.A.
arc@arcdebera.com

tirada
5oo exemplars

Depòsit Legal
T-885-2002

ISSN 1698-6660

consell assessor
Susanna Barquín, Fina Birulés, Maria Bonet, Josefa Contijoch, Carles Duarte, Lluïsa Julià, Jordi Laplana, Manel Guerrero, Lluís Martín Santos, Toni Mora, Gustau Muñoz, Mercè Rius, Antonio Salcedo, Ricard Salvat, Carles Torner.

los oficis de cadascú
Arnau Pons és poeta i traductor, Simona Škrabec és traductora, Drago Janèar és escriptor, Jaume Cabré és escriptor, Juli Capilla és periodista i crític literari, Adrià Chavarria és professor d'institut i crític literari, Josep M. Lluró és professor d'institut i escriptor, Pere Antoni Pons és periodista, Felip Martí-Jufresa és filòsof, Gerard Rosich és filòsof, Maria Bonet és professora d'Història medieval de la Universitat Rovira i Virgili, Manuel Guerrero és crític literari, Julián E. Castro és llicenciat en Ciències Socials, Montserrat Rodés és poeta, Jaume Subirana és poeta, Lluis Calvo és poeta, Sandra Comas Anglada és periodista, Lluis Solà és poeta.

amb el suport de,

Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

membre de,

apec



temes

núm. 9, primavera 2007



Gernika, 2005
tècnica mixta sobre lli, 97x146 cm

***Die tote Kirche* —Georg Trakl**

Auf dunklen Bänken sitzen sie gedrängt
Und heben die erloschnen Blicke auf
Zum Kreuz. Die Lichter schimmern wie verhängt,
Und trüb und wie verhängt das Wundenhaupt.
Der Weihrauch steigt aus güldenem Gefäß
Zur Höhe auf, hinsterbender Gesang
Verhaucht, und ungewiß und süß verdämmert
Wie heimgesucht der Raum. Der Priester schreitet
Vor den Altar; doch übt mit müdem Geist er
Die frommen Bräuche — ein jämmerlicher Spieler,
Vor schlechten Betern mit erstarrten Herzen,
In seelenlosem Spiel mit Brot und Wein.
Die Glocke klingt! Die Lichter flackern trüber —
Und bleicher, wie verhängt das Wundenhaupt!
Die Orgel rauscht! In toten Herzen schauert
Erinnerung auf! Ein blutend Schmerzensantlitz
Hüllt sich in Dunkelheit und die Verzweiflung
Starrt ihm aus vielen Augen nach ins Leere.
Und eine, die wie aller Stimmen klang,
Schluchzt auf – indes das Grauen wuchs im Raum,
Das Todesgrauen wuchs: Erbarme dich unser —
Herr!

***L'església morta* — Georg Trakl**

Seuen en foscos bancs tots espitjats
I aixequen les mirades apagades
Cap a la Creu. Brillen els llums velats,
Somorta i velada la Testa lacerada.
Un fum d'encens puja del vas daurat
Cap a l'altura, un càntic moribund
Es torna baf, i incert i dolç el crepulscle sura
Tot visitant l'espai. El sacerdot avança
Cap a l'altar; però exercita amb l'esperit cansat
Els ritus pietosos —un lamentable actor,
Davant de pregadors dolents amb cors empedreïts,
En l'actuació sense ànima del pa i del vi.
Sona la campana! Els llums vacil·len esmorteïts —
I la més pàl·lida, com si fos velada, la Testa lacerada!
L'orgue brogeix! I en els cors morts ja s'estremeix
El vell record! Una sangonosa faç de dolor
S'embolcalla amb la foscor, i la desesperació
La fita des de múltiples ulls cap a la buidor.
I una veu que sona com totes les altres
De cop i volta sangloteja — mentre l'horror s'escampa dins l'espai,
L'horror de la mort s'escampa: tingues pietat de nosaltres —
Senyor!

Traducció d'Arnau Pons



Guetto de Varsòvia, 2004
oli sobre fusta, 28x24 cm

Simona Skrabeck ens ha volgut oferir un espai de traducció literària de Catalunya i Eslovènia. Dos països amb característiques semblants, però amb destins polítics ben diferents. Nosaltres no som un estat. Eslovènia, després de la desintegració de la República Federativa de Iugoslàvia i d'una guerra de 10 dies, proclamà la seva independència i es constituí com a estat. Malauradament nosaltres no comptem amb aquest "avantatge" d'organització territorial i polític. L'estat, ens agradi o no, és la única manera d'organitzar el cos social en l'època de les societats de masses. Llegireu texts de Jaume Cabré, Drago Jancar i Arnau Pons.

Juli Capilla reflexiona a l'entorn de la crítica literària, fent esment de les pèssimes retribucions econòmiques que reben els crítics catalans; tornem a recuperar la narrativa breu amb un conte de Sandra Comas; així com també recuperem els texts de les presentacions de la revista que ens van oferir gentilment Maria Bonet i Manel Guerrero. En aquest número també els oferim l'entrevista que Pere Antoni Pons féu a Arnau Pons arran de la publicació del seu llibre *Celan, lector de Freud*. *Una conferència*.

La concretíssima poesia de Montserrat Rodés ens acompanya en forma de "plaquette". Actualment els poemes de Rodés són uns dels més suggerents del país. Amb una escriptura de tics minimalistes, que vessa rumors existencials ben potents, la poeta va traçant "el final de l'aigua". Les fotografies dels "objectes desapercebuts" són de Julián Castro, habitual col·laborador nostre.

Per cert, estem d'aniversari. El 4 de juliol del 2002 vam sortir per primer cop. És el dia que es commemora la declaració d'independència per part de les colònies britàniques de Nord-Amèrica. A veure si comencem a encaminar-nos-hi! Amb la cultura de més enllà de la Franja de Ponent poca cosa tenim en comú. Ans al contrari, és un jou per a nosaltres.

Incloem el discurs que Lluís Solà va llegir el dia de l'entrega de la Flor Natural dels Jocs Florals de Barcelona 2007. Un discurs crític amb la situació actual de la llengua catalana. L'article de Josep Maria Lluró, una reflexió al voltant de l'obra de Josep Maria Cabané, i les seves imatges plàstiques acompanyen aquest número 10 de *Rels* (0+9). Gràcies per la fidelitat d'aquests 5 anys.



Ribnica, 10 de febrer de 2007. Presentació de la traducció *L'ombra de l'eunuc* de Jaume Cabré.
D'esquerra a dreta, en primer pla: S. Škrabec, J. Cabré i V. Hor•en, directora del centre cultural *Miklova hiša.*

BARCELONA—LJUBLJANA—BARCELONA: CRÒNICA D'UN DIÀLEG LITERARI

Simona Škrabec

A les pàgines següents he reunit els documents d'un viatge que va durar més de tres anys i va donar com a fruits palpables unes mil pàgines de textos literaris que s'han transvasat d'una llengua petita a una altra llengua petita, en totes dues direccions, del català a l'eslovè, i de l'eslovè al català. Si *La mirada de l'àngel* i *Katarina, el paó i el jesuïta* de Drago Janèar ja es poden llegir en català, els lectors eslovens tenen ara, a la seva disposició, *L'ombra de l'eunuc* de Jaume Cabré.

Aquestes traduccions no són els únics contactes literaris entre els dos països: en els darrers anys s'han publicat a Eslovènia llibres de Mercè Rodoreda, Quim Monzó, Jesús Moncada o J. V. Foix, i a Catalunya les traduccions de Boris Pahor o Aleš Debeljak, entre d'altres. La particularitat de les traduccions de Janèar i Cabré és que han estat llargament preparades amb trobades i esdeveniments que miraven d'aplanar el camí i d'atreure l'atenció d'un públic més aviat desconfiat.

No valdria la pena parlar-ne més, si no fos que les visites de Drago Janèar a Barcelona i de Jaume Cabré a Ljubljana van produir alguns textos esparsos i ocasionals, però que mostren els tímids intents de comprendre's l'un a l'altre, de trobar-se al mig d'un recorregut literari de similitud evident. Confio que aquesta crònica dels viatges conservi el seu interès també fora dels escenaris per als quals van ser fets aquests escrits. El document més valuós d'aquest intercanvi és la lectura que Arnau Pons va fer de la novel·la de Drago Janèar *Katarina, el paó i el jesuïta* per a la trobada amb l'autor eslovè a l'Ateneu Barcelonès, la tardor del 2005. El contrast entre la seva reflexió aprofundida i els altres textos del recull —que només intenten despertar la curiositat dels possibles lectors— és una bona mostra de l'abast de l'espai literari. Les mateixes pàgines poden obrir preguntes difícils i doloroses, o bé regalar-nos un instant de bellesa que fa simplement oblidar la resta del món, com el *Nocturn* de Schubert que Drago Janèar va escoltar —literalment— a les pàgines de *L'ombra de l'eunuc* de Jaume Cabré.

Comencem, doncs, el recorregut entre les dues estacions de termini.

PRIMER VIATGE
LJUBLJANA—BARCELONA, setembre 2004

Contra l'oblit[1]

Simona Škrabec

Jaume Cabré i Drago Janèar van néixer amb un any de diferència a dues ciutats força distants. Maribor, la segona ciutat més gran d'Eslovènia, i Barcelona es troben als dos extrems de l'arc amb què es clou la mar Mediterrània al nord. Des de Catalunya, l'Adriàtic és vist com un espai poc definit, de contorns desdibuixats. Preguntant a l'atzar, segur que trobaríem moltes persones que repetirien la qüestió amb incredulitat: Eslovènia té sortida al mar? Per què, doncs, la gent tan sovint no sap on emplaçar exactament aquest país?

Eslovènia es va fer conèixer per primer cop clarament separada de Iugoslàvia durant la dècada dels vuitanta del segle XX en una campanya turística internacional sota el lema «a la banda assolellada dels Alps». Però probablement no és només la imatge unitària amb la qual es presentava l'Estat iugoslau la raó que sigui tan desconeguda. Els pocs quilòmetres de costa de què estem parlant representen la sortida al mar del *Reich* mil·lenari dels alemanys, sota el nom que sigui, o bé el Sacre Imperi Romanogermànic o bé la Monarquia Austrohongaresa. Per tot això aquest poble mai abans no ha estat situat en cap mapa, però entre Itàlia i la península d'Ístria hi viuen tanmateix, des de fa segles, els eslovens.

No són els 1.500 quilòmetres de distància física el que separa les dues cultures. La cultura catalana i l'eslovena queden emplaçades en dos contextos històrics i geogràfics clarament diferenciats. És interessant de veure, però, que tant Jaume Cabré com Drago Janèar s'han sentit atrets pel pol oposat. Janèar envia sovint els personatges a un pelegrinatge cap a l'altra riba de la Mediterrània. Així Josef Ott, el protagonista de la seva novel·la més emblemàtica, *Galiot*, ambientada al segle XVII, acaba la seva vida errant a dalt d'una galera. Per no parlar ja dels escenaris del món hispànic expandit, de l'atracció que sent Janèar per l'Amèrica Llatina. El millor exemple fóra potser el conte "El fantasma de Rovenska" en el qual ensenya tota l'absurditat del poder hereditari amb l'exemple de la nissaga imperial que va marcar el destí tant de catalans, com d'eslovens: els Habsburgs. Narra el viatge del príncep hereu Ferran Maximilià, l'emperador de Mèxic, per ocupar el tron que li pertany i la seva derrota. Europa és per a Janèar un sol espai, tant avui com en el passat. Això ho demostra en la novel·la *Katarina, el paó i el jesuïta*. Com moltes altres obres seves, aquesta novel·la no pertany a l'època actual, sinó que recrea l'ambient del continent europeu al segle XVIII. Janèar sent l'atracció del món que hi ha més enllà de les fronteres del conegut, viatja no només a través de l'espai, sinó també del temps. Aquesta mateixa característica la podem veure ja al primer cop d'ull també a les obres de Jaume Cabré.

L'univers literari de Jaume Cabre està poblat de caràcters vinculats a l'espai d'Europa Central. Segurament és la música que li ha obert les portes a les cases de Praga, la ciutat del destí del malaurat viatge de la violinista Teresa Planella a la novel·la *L'ombra de l'eunuc*. No hem d'oblidar també els altres músics centreeuropeus que viuen en els seus contes, com tampoc el noble Luwovski d'orígens polonesos que porta a la literatura catalana l'exòtic tema dels vampirs. Alhora, però, Cabré s'atreveix a mostrar també la cara més fosca del món a la riba est de la Mediterrània, la seva *Balada* és una de les poques obres que s'ha atrevit des de fora a abordar el tema de la guerra a Bòsnia.

Més enllà del paral·lelisme que podríem trobar en l'interès pel passat i per les contrades llunyanes, Janèar i Cabré mostren que els uneix una preocupació més profunda. S'interessen per les divisions ideològiques que perduren d'una generació a l'altra, per la lluita pel poder que es manté en tots els temps i que utilitza els mateixos mecanismes, narren el desengany, la impossibilitat de preservar els ideals en un món corromput, cínic.

Però a més a més de tot això els dos escriptors s'adonen molt clarament de la necessitat de lluitar contra l'oblit. La història s'escriu contínuament, cada dia lluitem per escriure allò que contindrà l'acta amb la qual el nostre temps passarà a formar part de la història.

MAPES, PAISATGES, PERSONES

Drago Janèar

Potser en aquesta ocasió podria parlar de com, fa anys, havia conduït, acompanyat d'una noia, per una carretera sense asfaltar, de color terrós, fins que vam arribar al centre d'Ístria, al centre d'aquesta península que s'endinsa en l'Adriàtic com una ampla llengua de terra, i vam entrar en un dels llocs més singulars que mai he visitat, a Opertalj. D'aquesta petita vila que ningú no coneix —i per què algú l'hauria de conèixer, ja que no té cap habitant— només n'ha quedat el punt dibuixat en el mapa. Vam passejar pels carrers completament buits, només ens acompanyava el vent udolant per les cantonades i vam entrar per error en una gran terrassa, mig coberta amb unes voltes, que tenia una magnífica vista sobre les vinyes abandonades i els camps sense llaurar.

Sí, si et deixes endur per la lírica, llavors la vista d'uns carrers buits, d'unes vinyes abandonades i d'uns camps sense llaurar pot ser preciosa. Era el mes d'octubre, les fulles s'aixecaven de terra, evidentment, a causa de la *burja* tardoral que recorre l'altipla del Carst i la península d'Ístria, impulsada per l'aire fred del continent. Vaig dir: —Veus, en aquesta terrassa seien al vespre, després d'un dia de feina. Potser bevien malvasia, potser jugaven a cartes. I si era diumenge, llavors en un racó de la terrassa un quintet de músics del poble tocava melodies istrianes. Ara arreu regna la *burja*. Quan vam fer aquella excursió a Ístria, al finals dels anys setanta, al poble hi vivien disset homes vells, nàufrags de la història, els únics que havien quedat aquí de tots aquells milers d'habitants que encara hi vivien al final de la Segona Guerra Mundial. Se'ls va emportar la gran onada de l'èxode aixecada primer per una lluita cultural, després per una lluita militar entre diverses nacionalitats, i, finalment, saldat tot plegat amb el terror revolucionari. N'han quedat només els carrers buits d'Opertalj, camps sense llaurar i vinyes abandonades i la *burja* que no cessa mai i que udola melangiosament i fa batre els porticons contra les finestres, parlant-nos de com n'és de breu la vida i de quines conseqüències tan palpables poden tenir els canvis històrics.

El poble d'Opertalj ens parla de com es van dibuixar a través d'aquestes terres mapes polítics diferents, una i una altra vegada, que van ser la causa que la gent marxés o que hi vingués mentre el paisatge quedava sempre igual, a vegades habitat, a vegades buit, amb uns camps llaurats o amb uns camps on creixen les males herbes o que s'havien convertits fins i tot en una garriga. De la mateixa manera com després de la Segona Guerra Mundial els italians van marxar d'Ístria, desenes de milers d'eslovens havien fugit de la ciutat de Trieste i dels seus voltants després de la Primera Guerra Mundial per escapar de la marea feixista que els amenaçava, per escapar dels nois de les camises negres de Mussolini que havien cremat el Casal eslovè, situat

al bell mig de la ciutat, en el qual hi havia una sala de teatre, salons de lectura, cafeteries.

Només alguns quilòmetres més avall de la vila abandonada d'Opertalj, allà a la punta d'Ístria, hi ha l'arxipèlag de Brioni, unes illes de bellesa paradisíaca, on havien tingut les seves cases d'estiueig els grans empresaris, els terratinents importants i els dictadors polítics, tant els petits com els grans. Només una hora de navegació amb una petita barca és suficient per arribar des d'allà a Goli otok (que literalment significa: Illa Nua), on hi havia un terrible camp de concentració per als opositors polítics de la Iugoslàvia comunista.

Des que al final del segle XIX va salpar del port de Trieste la gran expedició del noble Habsburg, el príncep hereu Ferran Maximilià, a fi de prendre possessió del tron d'emperador de Mèxic, aquesta mànega de la mar Mediterrània, on la mar penetra més que a cap altre lloc a l'interior de la terra ferma, va esdevenir l'escenari de drames sagnants, de lluites nacionals i ideològiques, que van deixar rere seu ciutats i pobles buits, mentre la gent es dispersava arreu del món. El drama de viure tan a prop l'un de l'altre en aquest territori limitat pels Alps, el Danubi i l'Adriàtic va començar a principis del segle XX i d'entrada va estar limitat a la lluita cultural, de la qual cap dels participants esperava que podrien haver-ne derivat unes conseqüències tan poc culturals i violentes com aquelles. Quan l'amor per la pàtria es converteix en violència contra els veïns que parlen una llengua diferent, queda només un pas perquè apareguin les idees que parlen de com cal salvar i protegir la pròpia comunitat i d'allà només hi ha un altre pas fins a obrir camps de concentració. Trieste, una ciutat lliure, dedicada al comerç i als viatges, es va mostrar en el passat també com una ciutat on residia una mesquinesa humana increïble, la ciutat d'una literatura cosmopolita era alhora una ciutat de sagnants duels en clau nacionalista. La bellesa d'Ístria i de les seves costes era un decorat en el qual els homes van mostrar la seva intolerància i una extrema violència.

Què té a veure la història recent d'aquests llogarets perduts, que es veien a si mateixos en el temps de la Monarquia Austrohongaresa com el centre del món, amb l'Europa dels nostres dies, que aposta per la tolerància i la cohabitació multicultural, què té a veure amb tot això la literatura, capaç de percebre enmig de tanta naturalesa i de tanta història l'home individual amb totes les seves alegries i penes, l'home marcat per aquella angoixa centreeuropea i per aquell anhel mediterrani de llibertat que ofereix el mar obert? Aquestes són les qüestions que m'agradaria respondre aquí, a Barcelona, perquè aquesta ciutat comparteix amb la meva terra una experiència que, tot i ser ben diferent, té punts en comú perquè tots dos llocs són part de la Mediterrània i d'Europa, de manera que em pregunto si comparteix amb nosaltres també una concepció semblant del món.

(Traducció de l'eslovè per Simona Škrabec)

D'ENVEGES

Jaume Cabré

Benvolgut Drago Janèar,

He llegit el teu escrit amb el qual arribes a Barcelona i me l'he agafat com si fos una carta personal. Per tant, em veig en l'obligació de respondre't. D'entrada vull que sàpigues que he passejat per Ístria i he visitat poblets pràcticament deshabitats el nom dels quals ara no recordo. He vist un paisatge que a voltes em recordava la serenitat de la Toscana i de vegades els relleus suaus del Penedès, a tocar d'on som ara. Però no hi vaig anar conduint un cotxe, acompanyat d'una noia. Potser per això t'envejo una mica.

Ístria reflecteix la mobilitat marejadora de la història: s'hi han instal·lat vènets, romans, visigots, huns, ostrogots, eslovens i llombards. Ha format part del Friül, del Sacre Imperi, de Venècia; ha estat austríaca, francesa, austríaca un altre cop, italiana, iugoslava… i ara se'n reparteixen la propietat eslovens i croats. Però sempre la Mediterrània li ha llepat fidelment els peus. Disfressada de mar Adriàtica, però Mediterrània al capdavall.

Catalunya ha estat ibera, grega, romana, visigòtica, aràbiga, franca… i durant uns quants segles s'ha regit per ella mateixa. Ara, no.

També la Mediterrània arriba fins als Pirineus per Catalunya. Hi arriba empesa pel vent. Si és llevantada ens porta pluja mediterrània, de les Illes o del nord d'Àfrica. Si és marinada, refresca les tardes caloroses d'estiu ben bé fins a tocar de Lleida. De Guardamar a Salses, els vents mediterranis repassen, abracen i besen constantment el país, una terra que té uns paisatges tan diferents d'un lloc a un altre, que de vegades penso que quan vam triar el paisatge que havíem de tenir, se'ns va escapar la mà. I les Illes, i la llarga costa sempre s'han deixat besar, en alguns indrets amb permís dels turistes, per la presència també constant, també fidel, de la mateixa Mediterrània. Els que vivim als Països Catalans, benvolgut Drago Janèar, sempre ens hem sentit mediterranis i europeus i sempre hem tingut aquell punt d'admiració per tot el que ens ve d'Europa. Els qui hem crescut durant la dictadura franquista, a més, hem idealitzat aquesta Europa fins al punt que se'ns fa difícil pair la que ens volen vendre ara: la dels Estats. Que no ho saben que els Estats sempre s'han proclamat enemics dels pobles no hegemònics? Sí, és clar que ho saben. Per això ho fan. Per això envejo la vostra situació respecte a Europa, si més no pel que jo en sé. Per a nosaltres els catalans, fervents europeistes, entrar a Europa en les condicions amb què ens hi volen fer entrar, no ens fa cap il·lusió.

Quan vau adquirir el vostre paisatge a la gran botiga de la creació no vau fer com nosaltres que estàvem delerosos, com criatures de poc seny, per totes les novetats. Vosaltres us vau decantar per un únic paisatge. Però vau triar el més bonic que hi havia en existència. Des de la riba occidental de la Mediterrània, benvolgut Janèar, no envejo el vostre paisatge tan idíl·lic, ni l'olor de molsa fresca dels vostres llacs i els vostres boscos infinits. Tampoc no envejo la vostra història tan plena de desgràcia, com la de tots els pobles: a cada poble li toca el seu dolor. El que envejo és la vostra independència política. A partir d'ara, ser feliços col·lectivament només depèn de la vostra traça. Sou senyors de les vostres decisions, dels vostres encerts, dels vostres esforços, de les vostres mandres i dels vostres errors. I teniu totes les garanties que la vostra llengua eslovena es mantindrà viva per la voluntat dels parlants, per la feina dels polítics i per la sensibilitat dels vostres escriptors, de gent com tu, que no ha de tenir cap temença pels ogres, que en altres contrades, de vegades amb la indiferència de les víctimes, es mengen les llengües desprevingudes o simplement, desprotegides. Quanta enveja, benvolgut Drago Janèar.

Rep una abraçada ben forta, benvolgut col·lega.

Setembre 2004

SEGON VIATGE
LJUBLJANA-BARCELONA, novembre 2005

VEUS D'ESCRIPTORS
Encontres entre literatures d'Europa

Simona Škrabec

El gener de 1827, tot llegint una novel·la xinesa, Goethe va exclamar: «Ho veig cada cop més clar, la literatura és patrimoni de tota la humanitat, i arreu, en tots els temps, es fa present davant de centenars i centenars de persones.» Era conscient que les cultures diferents es comunicaven entre elles en l'àmbit literari des de sempre, però la *literatura universal*, tanmateix, era per a ell un objectiu que encara s'havia d'assolir. És per això que no la podem identificar amb una llista interminable que conté els títols de tots els llibres que s'hagin escrit en algun lloc, però tampoc representa un cànon on figuren només les obres selectes.

Avui, la seva esperança d'una intensa comunicació entre els pobles s'ha acomplert, però això no vol dir que la utopia de Goethe ja estigui realitzada. Perquè les utopies, quan es creuen realitzades, es converteixen en esquelets rígids, inservibles per donar nous impulsos. Explorar els continents literaris desconeguts ha de continuar essent només un propòsit. Mentre no arribem a aquesta meta no ens sabran greu els esforços per aconseguir-la.

Travessar fronteres en l'àmbit de la literatura no és mai gaire senzill perquè cap obra literària no és un text que es pugui desxifrar només amb l'ajuda d'un diccionari, i encara que el llibre s'hagi traduït, continuarà contenint motius, temes i idees que ens poden resultar perfectament incomprensibles si no estem familiaritzats amb el context en què va ser escrit. Per despertar la curiositat sincera que és necessària per internacionalitzar la literatura, hem buscat la complicitat d'autors catalans i estrangers, dels seus traductors i editors. Amb aquesta trobada a Barcelona confiem poder continuar el vell propòsit de crear una literatura universal que no sigui un museu d'estàtues, sinó que viu en cada discussió sobre una obra literària concreta.

Les literatures del Centre i de l'Est d'Europa han començat a tenir una difusió internacional més àmplia tot just recentment. Si ens limitem a les obres escrites després de la Segona Guerra Mundial observarem que en els primers decennis es publicaven a Europa occidental sobretot els llibres dels autors que van ser forçats a exiliar-se o bé van escollir lliurement d'abandonar el seu país i d'instal·lar-se en algun dels grans centres culturals d'Europa o d'Amèrica del Nord.

Tot just a partir de la segona meitat dels vuitanta, quan el comunisme començava a trontollar seriosament, les traduccions dels autors que havien viscut rere el teló d'acer van començar a arribar-hi en un nombre més considerable. Però amb la caiguda del mur de Berlín les obres de l'Est a les llibreries occidentals van ocupar un espai prou gran per ser visibles a primera vista. Al costat dels joves autors de l'Europa postcomunista trobem les obres dels dissidents que no havien arribat abans i també els clàssics contemporanis o els autors de la primera meitat del segle XX i fins i tot d'èpoques anteriors. L'esclat de les traduccions mostra la necessitat de recuperar el llegat literari que va quedar amagat rere la cortina imposada per la guerra freda durant massa temps.

De cap manera no es tracta de tradicions completament desconegudes a l'Estat espanyol, ja que el nombre de traduccions publicades és prou considerable, però

aquestes cultures encara no han aconseguit desenvolupar uns canals institucionals de promoció prou efectius. L'altre punt feble es troba en el camp acadèmic. Europa alberga moltes cultures, però les disciplines acadèmiques existents avui no són capaces de tenir-les en compte sense omissions. Podem esperar que un especialista en filologies eslaves acabi llegint obres en polonès, rus i txec, però és molt més difícil imaginar-se que la universitat pugui formar un crític que sigui capaç d'abraçar la creació literària en alemany, hongarès i eslovè tot i que aquestes literatures s'han desenvolupat ben bé l'una al costat de l'altra. Per totes aquestes raons encara són molt necessàries les iniciatives que permetin d'aprofundir el coneixement de la diversitat del llegat literari europeu.

Cap llibre no arriba d'una cultura a l'altra sense que algú hagi trobat la manera de despertar la curiositat d'un editor estranger, sense que algú l'hagi traduït durant hores i hores de feina pacient, sense que una editorial s'hagi ocupat d'imprimir els exemplars, de distribuir-los, d'apostar per un valor d'entrada gens segur.

"Veus d'escriptors" vol afegir una possibilitat més que les obres literàries publicades ocupin l'espai públic, perquè força sovint les traduccions passen gairebé desapercebudes. Malauradament no n'hi ha prou que una traducció s'exposi unes quantes setmanes a l'aparador d'una llibreria de renom. En la recepció favorable d'una obra literària hi incideixen molts factors i sens dubte el més important és la qualitat de l'obra mateixa, però no deixa de ser veritat que sovint la falta d'informació o el desconeixement del context deixen abandonats als prestatges llibres que mereixerien molta més atenció.

Per això, l'associació Casa de l'Est[2] i Comitè de Traduccions i Drets Lingüístics del PEN Català, en col·laboració amb el Departament de Cultura i l'Ateneu Barcelonès, han convidat a Barcelona tres autors centreeuropeus l'obra dels quals ha estat traduïda recentment. Adam Zagajewski (Polònia) i Francesc Parcerisas, moderats pel traductor Jerzy S³awomirski, han conversat sobre la poesia i el poeta davant del món i dels límits del compromís. Arnošt Lustig (Txèquia) i Joan Rendé, moderats per la traductora i escriptora Monika Zgustova, han parlat de la literatura al segle XX. Drago Janèar (Eslovènia), Arnau Pons i Simona Škrabec han encetat el diàleg relacionat amb la novel·la de Janèar *Katarina, el paó i el jesuïta* (2000), publicada en català el 2005 per l'editorial Pagès Editors que reproduïm a continuació.

1. L'encontre entre Drago Janèar i Jaume Cabré va ser organitzat pel Comitè de Traducions i Drets Lingüístics del PEN Català. L'acte va tenir lloc el dia 16 de setembre del 2004 al Fòrum FNAC de l'Illa Diagonal a Barcelona com a part d'una iniciativa proposada per Rossend Arqués per establir diàlegs literaris entre autors del Mediterrani.

2. L'associació Casa de l'Est es va fundar a Barcelona l'any 2003 amb la intenció d'ampliar els vincles culturals i institucionals entre Catalunya i els països de l'Europa Central i Oriental. Reuneix persones que volen contribuir a la recerca i a la difusió del coneixement sobre aquesta extensa regió. Més informació a: http://www.casadelest.org. La iniciativa d'organitzar la setmana de la literatura centreeuropea va ser de Marija Djurdjeviæ, l'actual presidenta de l'associació, i Albert Lázaro Tinaud.



Llac de Bohinj. Eslovènia.

SEGONS ELS ÀNGELS, ELS HOMES SÓN TERRIBLES

Diàleg entre Drago Janèar i Arnau Pons, moderats per Simona Škrabec

L'acte va començar amb la lectura del poema de Dane Zajc del poemari *La llengua de terra* (*Jezik iz zemlje*, 1961):

Dane Zajc (1929 - 2005)

Bola de cendra

Durant molt de temps portes foc dins de la boca.
Durant molt de temps l'amagues.
Darrere la tanca òssia de les dents.
L'acorrales dins de la línia blanca dels llavis.

Saps que cap persona no ha de sentir
l'olor de fum de la teva boca.
Recordes que les cornelles negres maten la que és blanca.
Per això tanques la boca amb clau.
I l'amagues.

Però, algun dia sents que hi ha una paraula a la teva boca.
La cavitat del teu cap ressona a causa d'ella.

Llavors és quan comences a buscar la clau.
Durant molt de temps la busques.
En trobar-la obres la molsa dels teus llavis.
Obres el rovell de les teves dents.
I cerques la llengua.
Però, la llengua no hi és.
Llavors vols dir una paraula.
Però, la boca és plena de cendra.

I en lloc de paraula, una bola de cendra
baixa rodolant vers el sutge
de la teva gola.
Per això llences la clau rovellada.

Llavors et fas una llengua nova, feta de terra.
Una llengua que fa paraules d'argila.

ŠKRABEC: *Després d'aquesta lectura, la meva primera pregunta s'adreça a Arnau Pons. En el teu llibre* Desertar *es repeteix amb insistència una frase: «Què hi tenc, a dins la boca?» És una pregunta potser excessivament vasta per intentar respondre-la aquí, però em sembla apropiat d'encetar la conversa sobre la literatura pensant en la llengua. Al teu poema, la impossibilitat de diàleg provoca dolor físic, fa emmalaltir. Els teus poemes, doncs, no han fugit cap a les «paraules d'argila», com diu el poeta eslovè Dane Zajc. La literatura on se situa, quin espai obre?*

PONS: Penso que més aviat caldria capgirar els termes. La malaltia —o, millor dit, la consciència del dolor— no és l'efecte sinó la causa de la conversa que es desplega a *Desertar*: el mal suscita una pregunta en l'únic personatge del poema. Convé assenyalar que tan sols hi ha un personatge (o protagonista), i no té nom, simplement ve introduït per un «ell», el pronom de la tercera persona (per a Benveniste, «la no-persona»), tot i que més endavant passarà a tenir l'estatut de la primera persona, és a dir, d'un «jo». Aquest «ell» (que en certa manera podríem associar amb el Job bíblic) qüestiona doncs una alteritat que no li respon —i en l'espai autònom del poema, aquesta alteritat és Déu. Aleshores, la manca de resposta dóna lloc a l'escenificació d'una conversa, és a dir, l'evitació del diàleg —el fet que l'*alteritat majúscula* hagi refusat la paraula a aquell que li adreçava la paraula— fa que una conversa sobre aquell refús sigui més obligada que mai. La malaltia no és, doncs, el resultat de la impossibilitat del diàleg. El mal enceta l'obra amb la seva alquímia. L'home del poema es desperta tocat per l'or d'un dolor intens, i aquest mal físic esperona en ell una pregunta, que, en no rebre cap mena de resposta, dóna lloc a un vessament de mots en el qual van apareixent els diferents pronoms (com en una mena de reflexió lingüística): un jo, un tu, un ell, un nosaltres,

un tu-vosaltres. Malgrat tot, el personatge ha fet sentir la seva veu, i també ha enregistrat, paradoxalment, en la seva conversa obstinada, el silenci de l'alteritat.

En el Llibre de Job, Déu finalment respon (tot i que els entesos diuen que es tracta d'un afegit posterior), però aquí el silenci de l'alteritat és la garantia de l'èxit del poema. *Desertar* acaba amb un «sí», que es pot associar amb el «sí» final de l'*Ulisses* de Joyce i també amb les reflexions sobre el «sí» a *L'estrella de la redempció* de Franz Rosenzweig (em vaig servir molt de les consideracions sobre els pronoms que també hi fa Rosenzweig mateix en comentar *El Càntic dels Càntics*).

Cuito a dir que vaig voler fer un ús una mica irònic de l'obsessió dialògica dels místics i dels profetes, que són capaços de conversar amb Déu, de sentir Déu. Al mateix temps, vaig voler al·ludir d'una manera prou evident a un text en prosa de Celan, que va escriure justament quan es va adonar que el seu diàleg amb Adorno era impossible. El començament del meu poema apunta, a més, al *Nabí* de Josep Carner, per mitjà d'una inversió de la imatge del sol. En el *Nabí*, Jonàs sent una veu a la qual no vol respondre. Déu no és escoltat. De fet, en el Llibre de Jonàs l'experiència de la mística hi apareix capgirada: és Déu qui no és escoltat per l'home, és Déu qui veu com el seu diàleg és refusat —tot i que és Déu qui, al final, guanya la partida.

Pel que fa a la *Conversa a la muntanya*, tothom sap que el text no plasma una conversa real, però sí una tramesa que Celan va fer a Adorno, a pesar de la incompatibilitat de les seves posicions envers la poesia després d'Auschwitz. Celan li mostrava amb l'escenificació d'una conversa entre el Jueu Gross (Gran) i el Jueu Klein (Petit) tot el que Adorno no era. La prosa de Celan és molt més dialèctica que aquella filosofia que se'n reclama.

La literatura obre doncs l'espai per a la conversa (el *Gespräch*) quan l'altre no vol escoltar, és a dir, quan el qui escriu viu l'experiència de les tenebres del tu. En la teva presentació de Drago Janèar, i concretament de la novel·la que avui donem a conèixer als lectors catalans, *Katarina, el paó i el jesuïta*, tu mateixa has dit:

> «El cel de les seves obres literàries és buit. Els motius religiosos són una màscara, les imatges dels sants a les esglésies amaguen el buit que molts dels seus protagonistes descobreixen. L'home té només la seva existència trencadissa, vulnerable, finita, per lluitar contra totes les idees escatològiques. I ha d'aprendre a viure amb el buit, amb la decepció. Perquè si alguna por confessa Janèar en la seva literatura, és la por davant de les idees que enceguen. Cal creure en l'home, en la justícia, en la bondat, tot i que sabem que al final no hi haurà cap recompensa. Com la Katarina, que en té prou de tocar en la foscor un bagul qualsevol, no li cal comprovar si era autèntic, si sota la tapa de pedres precioses realment hi havia els ossos dels sants. En té prou amb la seva pròpia força, no necessita cap intervenció celestial per viure d'acord amb els manaments del seu cor.»

Es tracta de convocar no tan sols el buit que hi ha a fora sinó també la latència del «tu» que un mateix porta a dins. No s'escriu pas un monòleg —tal com suposava Gottfried Benn. El que jo pretenia amb *Desertar* era despertar la consciència de l'alteritat en un mateix. L'entenebriment de l'alteritat a fora permet l'aparició auroral d'una alteritat a dins, que ens reforça i ens assisteix en la desolació. Aquí no són, doncs, «paraules d'argila» el que s'afaiçona, el que es modela; és més aviat l'alè del solitari, amb l'aire que es respira, i que té unes cesures entre la inspiració i l'espiració. Parlo d'una escriptura pneumàtica. Amb aquesta introspecció s'accedeix a la rèplica.

El poema de Dane Zajc, al qual fas referència, és impressionant i em recorda, una mica de resquitllada, amb aquest foc dins la boca, el poema que enceta el meu primer llibre, *A desclòs*. Hi veig, si més no en el to, una certa semblança. No em puc estar de llegir-lo. Diu així:

> RATLLES LES AIGÜES,
> jus l'òmfal, clos,
> i una mà t'estira cap a un cel que plora,
> i surts,
> enmig de dits sedecs de ta negror,
> com llot pudent,
> amb festa boja i fart de viure;

passes a frec dels arbres, crides
l'amàs de vesc, la lletja bèstia
que amb tu ha nascut;
tremoles l'aigua, carc, i dins l'escorça
que t'ha ofegat et recargoles
com una mort dins l'ull que et va crear.
Des d'un malson, des d'una fosca,
ara escups foc i fosca, i fosca;
t'entebiones, cerques
com una serp aquell mugró de roca:
l'eixugues.
Fas amargor dins l'amargor de boca.
Fas l'olor de ton pare.

Hi ha hagut un naixement, que implica una filiació, i, alhora, amb l'eclosió dels mots, un desdoblament. Aquest és el poema que enceta el llibre i per tant apunta sobretot a la figura del poeta. "Ratlles les aigües" diu que, juntament amb l'autor, neix una bèstia que és com una mena de bessó seu: seria la seva percepció de l'horror en el món. I també diu: «i ara escups foc i fosca, i fosca». D'ençà del naixement, hi ha dues racions de fosca i una ració de foc. El poeta, tal com jo el concep, s'ha de valer d'això. No té res més.

JANÈAR: Jo no escric poesia, no m'he dedicat mai a la poesia, sóc un èpic en sentit homèric, cosa que podeu veure per la quantitat de coses que he escrit, però tanmateix estimo la poesia, sóc un gran lector de poesia: va ser la meva primera escola. En els poemes he sabut intuir móns que no comparteixo, però que tanmateix entenc. I com que he llegit molt, m'atreveixo a dir que el poema que acabem de sentir resulta increïblement eslovè. Alguns versos, com «ara escups foc i fosca, i fosca», són molt propers a Dane Zajc. També les reflexions d'Arnau Pons em resulten properes perquè d'una manera semblant reflexionen els poetes eslovens més subtils. És a dir que haig de fer una conclusió estranya, ens separen més de mil quilòmetres, les circumstàncies històriques són diferents, però ni el rerefons històric ni l'ideològic no poden anul·lar les característiques pròpies de la poesia. La poesia poua en la profunditat, la profunditat de l'esperit europeu, una profunditat abstracta que nosaltres, els simples mortals, no podem abastar. M'ha sorprès molt la similitud entre aquests dos poetes. Una cosa semblant m'ha passat també amb la poesia de Francesc Parcerisas que he llegit en traducció eslovena. La poesia sempre neix en un poble, però el seu missatge és comprensible per tothom.

ŠKRABEC: *Drago Janèar a la seva última novel·la* Katarina, el paó i el jesuïta *constantment recorda al lector que està dins d'una narració, no li deixa oblidar que la novel·la no es pot considerar la imatge fidel d'un temps passat, encara que el pelegrinatge de Katarina des d'un petit poble a Carniola fins a la ciutat de Colònia al final segle XVIII sigui del tot creïble. La guerra de Set Anys entre Àustria i Prússia (1756-1763) podria tenir un protagonista com és el tinent Windisch. En dissoldre's l'orde dels jesuïtes a Àustria el 1774, al col·legi de Ljubljana podríem trobar un home com és Simon Lovrenc. Però amb la caravana dels pelegrins viatja també el vell Tobija, que s'inventa narracions inversemblants per captivar l'atenció del públic. El narrador d'històries antigues acaba penjat d'un arbre. Els soldats que ho van fer li van posar al voltant del coll una placa que diu «Lügner», mentider. Drago Janèar, ¿l'escriptor de debò s'exposa a una incomprensió que li pot costar la vida?*

JANÈAR: Tobija és una figura irònica, una mena d'alter ego de l'escriptor. Vol fer creure que té cent cinquanta anys i que ha presenciat esdeveniments molt remots, sap explicar aquestes vivències amb gràcia i la gent poc o molt se'l creu. A vegades no es creuen ben bé tot el que diu, però creuen en la història que explica perquè és interessant. Un dia veu una vaca enorme que arriba a tocar els núvols amb el cap. Això és massa, fins i tot per la seva fantasia. Aquesta vaca és el símbol que la vida és més gran del que pot explicar —el narrador es troba de sobte dins de la seva pròpia història. Aquest reconeixement anuncia el que ve després. Viatja a unes contrades on la gent ja no vol escoltar les seves

narracions i una mica més tard topa amb uns soldats brutals que signifiquen el seu final. És a dir, que la gent bondadosa està disposada a escoltar el narrador, la gent desconfiada, la gent que no sap com integrar la narració dins de les seves vivències, en canvi, el rebutja, a vegades d'una manera brutal.

Ara puc respondre a la teva pregunta de si és perillós ser un narrador. No sé si caldria començar amb Plató que va foragitar els poetes de la seva República ideal. Podria seguir amb un llarg llistat de poetes i escriptors que es van trobar en dificultats serioses perquè van ser acusats d'inventar-se coses, d'influenciar els joves, de ser nocius per a l'entorn en el qual vivien. Però al segle XX aquestes coses van esdevenir més greus. L'any 1933 van tirar a la foguera molts llibres que eren «nocius» per al jovent i que no congeniaven amb el concepte del nazisme. Primer van cremar llibres, després van tancar els autors a les presons i els camps de concentració i al final multituds senceres es van trobar als crematoris dels camps d'extermini. Més o menys al mateix temps, a la Unió Soviètica van començar atacs terribles contra els escriptors que no estaven d'acord amb el realisme socialista, molts es van trobar a les presons, molts van ser morts. El problema de l'autor mentider és molt més seriós que el meu Tobija irònic.

El que volia fer palès és que un autor és només un individu que no pot encegar o conquerir tot un col·lectiu. La literatura ha fet servei a fets molt greus en la història, però no els va provocar, no va crear una situació. La literatura, encara que sovint es fa servir per als fonaments d'una identitat —aquest seria el cas de la literatura eslovena del segle XIX, que era un segle de nacionalismes, aleshores per sort només culturals—, però aquest no és el seu propòsit principal. Encara que els eslovens, a diferència dels catalans, no van tenir mai cap rei ni tampoc cap regne, la literatura no va poder substituir mai un Estat. És per això que no pot assumir la responsabilitat per la bogeria col·lectiva que a Eslovènia de tant en tant també s'apoderava de bona part de la població.

ŠKRABEC: *Arnau Pons, ¿podríem dir, tal com diu el mossèn Janez de la novel·la de Drago Janèar: «Les al·legories són una classe especial de la veritat»? A la novel·la, aquesta frase desencadena una batalla campal entre els pelegrins eslovens i els habitants d'una petita ciutat alemanya que dura tres dies i per calmar els ànims han de fer venir un contingent de soldats...*

PONS: Primer ens hauríem de posar d'acord sobre el concepte de veritat. Què entens tu i què entenc jo per veritat. Després hauríem de situar aquesta frase en el context de la novel·la, el capítol 24. Perquè, a més de tenir en compte que en aquest capítol es produeix una lluita pel lideratge entre l'avi Tobija, pelegrí eslovè, i Jokl, el narrador de la ciutat de Landshut, no podem oblidar que Tobija i mossèn Janez representen l'Església, mentre que Jokl és defensat, en certa manera, per les instàncies laiques de la ciutat. L'Església ha utilitzat molt sovint l'al·legoria com a mitjà de transmissió de la veritat, de *la seva* veritat. No estic invalidant la teva lectura ni tampoc la intenció de Drago Janèar, sinó que m'estic posicionant com a lector. És cert que aquest capítol es pot llegir, al seu torn, com una al·legoria. Tanmateix, crec que cal tenir present que l'al·legoria pot servir interessos múltiples i que el concepte de veritat és esmunyedís. En certa manera, l'al·legoria seria una certa idea de la veritat disfressada —o vestida— per l'artista. L'artista té una percepció de la veritat i es val de l'al·legoria per transmetre aquesta veritat dins d'un vestit concret. D'aquí ve que sigui tan important, des del meu punt de vista, que l'artista tingui un escreix de consciència crítica. L'al·legoria hauria de servir doncs per denunciar una injustícia, per criticar un abús de poder, per explicar una història exemplar en temps de censura. Precisament quan l'al·legoria és en mans del poder (com ara l'Església o l'Estat totalitari) es torna un element de subjecció i d'adoctrinament de les mentalitats. Un cas que ha passat desaperecebut a Catalunya és el de *La mort i la primavera* de Mercè Rodoreda. L'autora es val de l'al·legoria per fer una crítica despietada a la societat catalana. Si fins ara aquesta novel·la no s'ha llegit així, és perquè la gent (i en especial els crítics) tenen una dificultat a l'hora de copsar el sentit de les al·legories, ja que massa sovint han vingut del costat del poder com a veritats establertes.

Si hem de posar damunt la taula el concepte de veritat, hauré de dir que, per mi, la veritat és fonamentalment històrica i té a veure amb el testimoniatge; vull dir que és la de l'esdeveniment. La resta són opinions, com deia Demòcrit un cop havia afirmat que tan sols hi havia àtoms i remolins. No hi ha cap mena de dubte que les opinions són importantíssimes, però totes haurien de mirar de girar al voltant dels esdeveniments i, concretament, de la violència que els produeix. És així que parlem de la veritat dels camps d'extermini, de la veritat de la repressió franquista a Catalunya, o de la veritat de la guerra als Balcans. La trobarem en els testimoniatges de les víctimes. Després vénen les opinions. Tot això impossibilita una frase com ara la de Nietzsche que diu: «la veritat no existeix, tot és lícit», ja que la veritat és la de l'esdeveniment: existeix la veritat de la història. Tot deixa de ser lícit des del moment en què la literatura ha contribuït a la persecució i a la matança. Per sort la literatura també pot contribuir a un redreçament per mitjà del testimoniatge, sense oblidar que sempre hi pot haver, de manera latent, un perjuri o una manipulació dels fets.

JANÈAR: Jo també havia utilitzat l'al·legoria, però no en la novel·la de la qual estem parlant, que és massa complexa, sinó per exemple en el drama *El gran vals brillant*. Vaig emplaçar l'acció en una institució dedicada a reeducar la gent. La institució es deia «La llibertat allibera» i era una mena de clínica psiquiàtrica —com les que es van conèixer a la Unió Soviètica— on tancaven gent sana. Des del punt de vista d'un sistema que es considera el millor de tots els possibles, qualsevol persona que no hi estigui d'acord, serà un boig. Suposo que ens posaríem d'acord ràpidament que hi ha hagut sistemes que han utilitzat la ideologia per ofegar tots els qui pensen diferent. Per defensar la llibertat i els drets humans, un autor pot, doncs, utilitzar l'al·legoria si creu que li convé. Més difícil, però, és formular l'opinió sobre els autors que van utilitzar el seu talent per crear les al·legories amb la finalitat de defensar aquests sistemes repressius. Què farem amb Ezra Pound que va acabar la seva vida com un agitador feixista? I Maiakovski que defensava la revolució sagnant, tot i que al final li va portar una decepció tan gran que es va suïcidar? Aquestes coses, segons com, em fa por de pensar-les fins al final. Hi ha molta literatura bona, hi ha molts autors molt bons que van ser utilitzats per a objectius equivocats. Estic d'acord que no és possible posar les opinions al mateix nivell que la veritat. Tan lluny no pot anar-hi cap democràcia, fins i tot en la literatura no. Però tanmateix no enviaria aquests autors amb tant de talent directament a l'infern. Hamsung, per exemple, a mi em resulta molt proper. Em costa de pensar alhora que va anar a veure Hitler i li va fer una reverència. Encara més difícil em resulta acceptar que ell de debò creia en el nazisme. M'agradaria conservar el record de Hamsung com l'autor d'unes novel·les interessants sobre Escandinàvia i pensar que Pound era un gran poeta, però alhora haig de rebutjar la seva actitud i convenciments en la vida real. Si no ho faig, em convertiria en algú que s'assembla molt a aquells que a l'Alemanya de 1933 tiraven llibres a la foguera.

PONS: El veritable repte, a parer meu, és buscar en les seves obres les motivacions que els fan ser com són. Vincular la vida i l'obra. És la feina artística que ens pertoca en aquest nou segle que encetem. El llibre d'Emmanuel Faye sobre els fonaments nazis de la filosofia de Heidegger és molt aclaridor en aquest sentit.

ŠKRABEC: *Una altra obra de la literatura eslovena que s'ha fet lloc als prestatges de les llibreries a Espanya és* Alamut *de Vladimir Bartol. Ens parla d'una vella llegenda negra, de la secta dels assassins que terroritzen la Pèrsia del segle XI. Els joves soldats són embriagats amb haixix i enviats a missions perilloses, els qui sobreviuen es desperten en un paradís artificial, envoltats de noies verges. Un dels fedaïns descobreix l'engany i el mestre espiritual (Hassan Ibn Sabbah) li diu que amb això ha pujat al mur d'Al Araf, el mur que separa el Cel i la Terra. Considero que la novel·la ha obtingut molts lectors arreu del món precisament perquè proclama el cinisme: sabem que els enganys ajuden a dominar el món, sabem que hi ha injustícies, però acceptem aquests fets com una cosa inevitable. Arnau Pons i Drago Janèar —cadascú a la seva manera— han plantat cara a aquesta acceptació passiva del destí.*

Arnau Pons, ¿ens pots comentar el suïcidi de Vladimir Semjonov al conte "Mort a Santa Maria de les Neus"? Un metge rus va fugir de la revolució bolxevic i va viure gairebé vint anys en un petit poble a la frontera entre Eslovènia i Hongria. Però l'any 1944 l'exèrcit roig s'acosta ben bé fins a aquesta frontera i el metge decideix llevar-se la vida. Es va equivocar: els russos es van aturar abans de travessar el riu. Un heroi que no veu més enllà del riu es troba molt lluny de la visió omniscient que promet als homes Vladimir Bartol, oi?

PONS: Tinc la sensació que Semjonov viu amb el cor estret des que aconsegueix fugir de la mort, perquè, en el fons, d'aleshores ençà es comporta com si se li hagués dictat una sentència de mort que, tard o d'hora, s'acomplirà. Em sembla que és ell mateix qui es fa esclau del seu destí —o del destí tal com ell l'entén. Viu amb l'amenaça a sobre, i per això prega d'aquella manera tan anguniosa. Prega així qui se sent amenaçat. Ell mateix conjura les forces del destí. Ell mateix és el creador d'aquestes forces obscures —si més no, aquesta és la lectura que jo en faig. Està esperant la mort ja des del moment que en fuig i se salva. Per tant, la primera salvació no és sinó una mena d'acte màgic per mitjà del qual el destí fatídic cobra vida. Potser m'equivoco, però sembla que Drago Janèar ens esbossa, amb una certa ironia, aquesta possibilitat: els àngels cobren vida quan un creu en ells; el destí fadídic ens cau a sobre quan el conjurem. Un mateix escriu el seu propi guió. Passa el mateix en el relat "El salt del Libúrnia": el protagonista va estirant el dubte de si es llança o no per la borda del vaixell, perquè en el fons no es vol llançar; al cap i a la fi, vol viure: voldria matar-se però sap que no pot, que no en té el coratge. És el cas invers del protagonista de "Mort a Santa Maria de les Neus": voldria viure, però se sap condemnat. No podem fugir del destí perquè no podem fugir de nosaltres mateixos. És com si estiguéssim desdoblats, però en el fons només som un. Aleshores caldria preguntar a Drago Janèar si la figura de l'àngel, si la figura d'aquest ull alat que tot ho veu, no és sinó la mirada benjaminiana que s'afronta a la Història en si, i que és una mirada d'horror i d'impotència.

En el teu article sobre Bartol, que has escrit per a *L'Espill* (tardor de 2005, número 20), hi dius una cosa molt important:

> «Vidmar va escriure el 1926: "L'home té un sol deure; però aquest no és, com es podria pensar, ser 'bo', sinó conèixer la seva pròpia naturalesa per poder-se realitzar plenament, sigui com a un home 'bo', o bé com a 'malèvol'. El que importa és ser una personalitat imponent." […] Vidmar reclamava que en les novel·les i en les peces de teatre hi poguessin sortir tirans i dèspotes, i que el valor d'una obra no depengués de la seva correcció moral o, més ben dit, de la victòria del principi de la bondat.»

Aquestes mateixes idees tornen a tenir una vigència aclaparadora. Els escriptors se'n reclamen per poder tenir una llibertat sense límits. Tot és lícit (aquest és el nou lema). L'heroi omniscient i totipotent és simplement un home mancat d'escrúpols, un cínic en el sentit modern del mot. Contra tot això, jo crec que l'obra d'art s'ha de mesurar sempre amb dos llistons: el de l'estètica i el de l'ètica. En certa manera, el primer llistó existirà en funció de les interrogacions del segon. L'obra d'art és una de les vies que té l'home cap a la humanització, que és un procés que no s'acaba mai.

Em parles d'un heroi que no veu més enllà del riu. De fet, l'única víctima d'aquesta reducció de la visió és ell mateix. Ara bé, els herois que veuen més enllà del riu solen fer més víctimes —però ells es queden, en general, sans i estalvis. Crec que una persona enlluernada pels textos d'un heroi omniscient és ja d'entrada una víctima, ja que en ella té lloc una mena de mort: que és la mort del pensament.

JANÈAR: Em resulta difícil de fer algun comentari ja que no ho sabré explicar millor de com ho ha fet n'Arnau Pons. Mai no havia pensat en aquesta analogia, és a dir que em veig forçat a improvisar. *La mort a Santa Maria de les Neus* té com a protagonista un oficial de l'exèrcit rus que havia lluitat al bàndol de la Guàrdia Blanca, és un home amb els sentiments a flor de pell perquè és un rus, perquè és un oficial, perquè té la

sensació que ha participat en la Història escrita amb majúscula, però al final acaba en un racó d'aquesta Història, un indret que per a ell és literalment un racó en sentit literal, milers i milers de quilòmetres lluny de la seva pàtria. I tanmateix ell també té només una sola vida humana, que és petita i insignificant en comparació amb la Història, tot i que per a ell mateix la seva vida és la cosa més important del món. La Història de sobte no té cap sentit, l'únic sentit el té la seva vida, la seva fugida i la mort que el persegueix arreu. La vida insignificant d'un home, en darrer terme, resulta ser la cosa més important del món, és la cosa més vulnerable, però alhora també la més important. Aquesta seria la connexió amb l'altre protagonista que decideix saltar per la borda d'un vaixell. Tot el que li passa és que la seva mirada topa amb uns túmuls de pedres a les muntanyes de la costa, són les sepultures dels celtes que hi van viure fa molt de temps. Llavors és quan pregunta a la seva companya: «Tu saps, què són aquests túmuls?», i ella no ho sap i per això ell la troba inculta, però tanmateix té la sensació que d'ella en depèn tota la seva vida, si més no ell n'està convençut. S'arrisca molt, es posa al caire de l'abisme només perquè ella li digui: «No saltis!» Però ella no ho diu i ell tampoc no salta, tots dos tornen a baix, a la cabina. És a dir que en les dues històries topem amb el destí en un racó de la Història, una narració explica un esdeveniment petit, minúscul, l'altra s'encara amb un tema una mica més gran, però de fet sí que s'assemblen molt.

ŠKRABEC: *Arnau Pons, el teu llibre* Desertar *conté fragments que corresponen al Llibre de Job. Tot el poema, una vintena de pàgines d'una prosa densa i molt elaborada, és una recerca del tu. És evident que cap comunicació no és possible sense un interlocutor. «Carícia sempre del tu, que s'alimenta d'una fam?», preguntes. Pots fer-nos un esbós d'aquesta recerca en el context contemporani?*

PONS: Les citacions del Llibre de Job són en alemany, no pas en català, i pertanyen a la traducció (una mica ampul·losa i afectada, segons el parer de Benjamin) que Martin Buber va fer directament de l'hebreu. A més, s'insereixen en el cos del poema amb una agressivitat manifesta. Per tant, aquestes citacions en alemany tenen la seva raó de ser. Martin Buber va emprendre, juntament amb Franz Rosenzweig, la traducció de la Bíblia hebrea amb la intenció que els jueus alemanys tinguessin un text «genuïnament jueu», és a dir, a fi que poguessin comptar amb una traducció que no fos la de Luter. El projecte d'extermini dels nazis va afectar de ple els receptots d'aquesta traducció. El meu poema assenyala aquest esdeveniment, el de l'extermini d'un tu, d'una alteritat (tornem a les «tenebres del tu», però ara per una altra via). Els jueus havien ofert als alemanys el do de la seva diferència i de la seva exterioritat. De manera que fins i tot el projecte de traducció de Buber queda sense una gran part d'aquest tu al qual anava adreçat.

Quant a la citació que fas del poema (la carícia), en realitat és una transposició reajustada del que diu Levinas —un dels filòsofs de l'alteritat— sobre el tacte, amb relació a l'«Altre». No puc negar que hi ha, en aquesta al·lusió, una certa ironia, pel fet que, a parer meu, Levinas no fa sinó ontologitzar el concepte de l'«Altre». Vull dir que si Levinas pretenia revocar en certa manera la filosofia de Heidegger, en el fons acaba caient en una ontologització de l'alteritat, tot i els seus esforços per fugir de l'essencialització. No puc deixar de veure-hi un pensament teopàtic, i d'aquí ve la meva ironia.

Ara bé, tu em parles de l'interlocutor, que és aquell que ha d'acollir el text dins seu, i, si se'n sent concernit, fer-se'n càrrec. És evident que no ha de ser necessàriament contemporani de l'escriptor. Per mi, s'ha de partir d'aquesta premissa òbvia, és a dir, d'un cert elogi de la llunyania. Això no invalida la possibilitat d'una estreta de mans amb un interlocutor immediat, proper, identificable. Al meu entendre, el lector esdevé interlocutor si s'implica en el desxiframent del text: serà veritablement un interlocutor quan hagi estat capaç de desxifrar el missatge i, tot seguit, de posicionar-se com a subjecte davant del seu contingut. No s'ha d'apropiar de la paraula de l'altre, ni la pot desvirtuar (allò propi apareixerà quan ell, al seu torn, es pronunciï davant del missatge que ha rebut, o que ha estat capaç de recollir). I només li pot fer una violència si la paraula de l'autor

porta en ella, ja d'entrada, una violència problemàtica. Entenc la literatura com la transmissió d'una veritat que és esdevenimencial, com l'expressió d'un acte de donació entre dos subjectes aïllats i mortals. El text està sol, sol amb la seva anàlisi d'una matèria prèvia, que pot ser històrica o literària. Més que comunicació, el text (o el poema) ha de ser recollit i analitzat en tant que objecte d'art. I l'art incita una presa de consciència. Més virtuós serà l'artista com més virtuós sigui en el seu qüestionament. No crec doncs en aquell artista que s'adhereix a unes veritats establertes i que es dedica a transmetre-les. Com més qüestionador és l'art, més m'interessa.

ŠKRABEC: *Arnau Pons, quin és el teu sentiment en veure com en Simon no només perd la capacitat d'acció, de decisió? El desencís li roba la llengua. Quan torna al col·legi dels jesuïtes a Ljubljana per penedir-se de tot el que ha fet i començar de nou, ja no és capaç de citar correctament cap dels llibres que havia estudiat de jove. Què passa amb la llengua quan l'home es trenca?*

PONS: Sóc del parer que l'home és «trencat» per primer cop quan, essent «in-fant» (*in-fans* vol dir que «no parla»), acull la llengua de l'alteritat. És la primera fissura en el subjecte: la que instal·la un «tu» a dins seu. És una llivanya que no es clourà mai més. I és per aquí que s'escola el discurs. Ara bé, també hi ha la possibilitat que aquesta llivanya s'obturi o es trenqui, que quedi anul·lada per una ruptura fatídica, i és aleshores que l'individu deixa de tenir un accés sobirà a l'expressió. Pot caure en l'emmudiment o en la desarticulació.

Sempre m'han intrigat els trastorns del llenguatge; em passa una mica com el Dant de Mandelstam. En el seu comentari a la *Divina Comèdia*, Mandelstam diu que el Dant havia estudiat els defectes de la parla, i que això es nota per la manera com fa ballar els sons de la llengua italiana. Mentre escrivia *Desertar*, vaig llegir molts textos sobre la llengua d'aquests «individus trencats», perquè és especialment rica des del punt de vista poètic: s'obre i es fendeix constantment, encara que ells no en siguin conscients o en siguin en un grau extrem (tan extrem que els anul·la per a un tractament «convencional»). Em va impressionar molt, per exemple, l'anàlisi que va fer Roman Jakobson dels poemes de la follia de Hölderlin. Però també l'estudi de Jean Starobinski sobre el darrer Saussure, *Els mots sota els mots*. En el seu deliri, Saussure veia hipogrames a tot arreu. En el moment que escrivia el poema, els mots se m'obrien gairebé d'una manera natural, com per màgia. Havia après a mirar-me'ls amb uns altres ulls. La llengua es tornava independent perquè jo li atorgava una certa independència. Cada mot que escrivia s'obria, o em menava a analitzar o aprofundir aquella obertura. Qualsevol pot pensar que, si un escriu d'aquest manera, és que la cosa ha estat premeditada (com en l'Oupilo), però en realitat en el meu cas no va ser així. Em vaig abandonar a la proliferació d'homofonies, de paronomàsies, d'al·literacions, en lloc de preparar-les. L'escriptura em permetia de viure l'esquinçament de la llengua, o, millor dit, escrivia aquell esquinçament.

El cas de Lenz és especialment significatiu per a mi, i l'he fet servir en nombrosos textos. També Celan l'ha utilitzat i, després de Celan, Ingeborg Bachmann. El que és interessant és la utilització literària que en fa Büchner com a personatge històric i literari. Val a dir que Büchner se'l mira com un precursor, com una mena de model. Lenz era un contemporani de Goethe i, en certa manera, un rival seu. Lenz defensava el subjectivisme i negava a la bellesa el seu estatut de llei suprema. En un moment donat, Goethe té una forta disputa amb Lenz, a causa de les seves idees, que aleshores Goethe considera gairebé aberrants o insolents. Lenz es veu abocat a l'hostilitat de l'entorn literari i això el corseca i l'aïlla fins al punt que embogeix. Per tant, hi hauria una part de responsabilitat en Goethe —en tots els Goethe— pel que fa a la follia de tots els Lenz.

Quan un individu es trenca fatalment, la llengua deixa de ser la figura de l'alteritat.

ŠKRABEC: *I, per finalitzar, abandonem una mica les aigües literàries i filosòfiques. Drago Janèar va fer imprimir un cartell, gràcies a la complicitat d'un editor alemany molt especial, que anunciava amb*

lletres enormes: «Nosaltres tenim la lletra è». És curiós, el programa de maquetació que van fer servir a l'editorial per imprimir la traducció catalana de la darrera novel·la aquesta lletra era l'única que no es va transmetre automàticament des del manuscrit editat en un processador de text normal. A les galerades calia corregir a mà totes les lletres «è». El món està cada cop més unit i les noves tecnologies poden fer meravelles, però ni tan sols en una Europa políticament i econòmicament unida no podem fer servir el mateix teclat d'ordinador ni imprimir els diaris amb el mateix programa, tot i que tothom fa servir per escriure el mateix alfabet llatí. Drago Janèar per què no som capaços de respectar les diferències tan mínimes com pugui ser un signe diacrític damunt d'una lletra?

JANÈAR: És evident que no pretenia pas queixar-me per tenir aquest malaguanyat signe diacrític damunt d'una de les lletres del meu cognom que l'Internet no vol reconèixer, perquè aquestes coses, més tard o més d'hora, també es resoldran. Em sembla més problemàtic el fet que com més parlem a Europa sobre l'acceptació de les diferències, més costa d'acceptar-les. Mai no s'han fet tants documents a nivell europeu sobre el respecte de les llengües i de les cultures, i tanmateix les diferències s'estan esborrant cada cop més. Per això em vaig prendre la molèstia de defensar, com un Quixot, aquesta lletra «è» meva.

ŠKRABEC: *Arnau Pons, a la novel·la de Janèar a les ciutats alemanyes els pelegrins eslovens els consideren «una plaga de llagostes». Com que provenen de sud d'Àustria diuen que són «hongaresos», a ningú no li interessa qui són o quina llengua parlen. El destí dels guaranís al Paraguai encara és encara més dur, els jesuïtes els abandonen i els seus pobles desapareixen sota la vegetació. Estic segura que el tema de com preservar el llegat d'un poble o bé de com es relacionen les cultures entre elles mereix per tu un comentari amb el qual clourem aquesta vetllada.*

PONS: És un tema delicat, per tal com cal comptar d'entrada amb els gestors de la cultura. No fa gaire vaig escriure que la gestió impedeix o neutralitza en certa manera la crítica. Però la crítica és la millor garantia que té una cultura per a la seva supervivència. Preservar un llegat és no permetre que es reifiqui, és encoratjar la lectura i la discussió, és no caure en determinades estratègies col·lectives en què el subjecte es veu esborrat per uns ideals abstractes i de vegades difusos. Actualment vivim una situació una mica estranya com a catalans: molts volem la independència del nostre país i sembla que encara no hàgim après a ser prou independents davant del nostre llegat literari. Moltes vegades som incapaços de veure les idees reaccionàries o les violències que s'hi poden congriar. I això em preocupa.

D'altra banda, cal comptar també amb tots aquells individus de fora que ens enriqueixen amb les seves aportacions, com tu mateixa, per exemple.

També penso que la millor manera de preservar una cultura és fer-la ser present, però no només en els *stands* d'una fira internacional, sinó en els debats contemporanis. Aquí és on els catalans, em sembla, encara tenim molta feina per fer.

TERCER VIATGE
BARCELONA-LJUBLJANA, febrer de 2007

FESTIVAL FABULA
Presentació de *L'ombra de l'eunuc*[3] als lectors eslovens

Jaume Cabré

L'ombra de l'eunuc està bastida sobre tres pensaments que s'interelacionen com una trena:

1. La memòria personal i familiar
2. La memòria col·lectiva
3. Els referents musicals i artístics.

La memòria familiar i personal

Pel que fa al primer apartat, en començar la novel·la jo estava obsedit (i suposo que ho estaré sempre) pel pas del temps, pel temps com a escultor de l'oblit i de l'oblit com una petita mort. Jo he conegut els meus avis però els meus fills amb prou feines n'han sentit parlar; els meus avis s'han mort una miqueta més, doncs, perquè no reviuran en la quarta generació. Aquesta idea em va portar a pensar que, en la novel·la que estava començant, hi havia d'haver una referència a la història familiar. No és que la família del protagonista sigui la meva, però sí que és cert que molts aspectes d'alguns dels avantpassats que hi apareixen, estan inspirats en avantpassats meus.

És per això que apareixen arbres genealògics, és per això que l'oncle Maurici, un home ja en el declivi de la vida, es converteix en el portador de la memòria familiar i en el mentor del seu nebot, en Miquel. És per això, finalment, que el protagonista, en Miquel Gensana, sense saber-ho ell, és portat a un restaurant que han inaugurat recentment, precisament a l'edifici que havia estat casa seva. La decadència de la família havia portat a vendre's la casa al millor postor. Ara, davant les parets que van acollir tantes generacions dels Gensana, en Miquel, inevitablement, fa memòria dels seus avantpassats. Però també, de manera fatal, fa un repàs a la seva vida. Per això la novel·la comença amb un «Al cap de molt de temps de tot, assegut davant dels ulls negres i la pell perfecta de la Júlia em vaig preguntar en quin moment exacte se m'havia començat a esquerdar la vida.» Aquí, en aquestes ratlles, ja hi ha tota la novel·la, perquè a més d'una remembrança dels avantpassats, en Miquel Gensana fa un repàs a la seva vida que va començar plena d'il·lusions i va acabar essent un camí ple d'entrebancs i d'apostasies de les diferents fes (religioses o polítiques) que havia anat adoptant.

La memòria col·lectiva

Perquè en Miquel Gensana va viure a la Catalunya de la postguerra civil espanyola, en carn pròpia i de la família, les tenalles de la dictadura franquista. I després, en l'edat de les il·lusions i la generositat juvenil, es desprèn de la pell de l'educació religiosa i, quan ingressa a la universitat, es veu immergit en la lluita clandestina dels grups d'esquerra contra Franco. La lluita, la guerrilla urbana, li va fer abandonar els estudis… Però arriba un moment que aquesta fe en la revolució també declina i el pobre Miquel es veu abocat a un nou canvi de pell… A la novel·la es parla de la Catalunya dels anys cinquanta, seixanta, setanta… des de la perspectiva d'aquest protagonista. Aquí, memòria col·lectiva i personal s'entortolliguen fins al punt que l'una depèn de l'altra i tot el que és «novel·la de formació de l'individu» es manté en paral·lel amb la novel·la de la transformació del país.

En Miquel Gensana és un home a la deriva, tant des del punt de vista ideològic, com intel·lectual i sentimental.

I quan és un home adult es fa preguntes sobre el sentit i el rumb de la seva vida.

Els referents musicals i artístics

Al mateix temps, *L'ombra de l'eunuc* és una desesperada història d'amor, relacionada amb la música i les arts. És un «llibre de les dones» del protagonista, incapaç d'establir un lligam sentimental amb cap dona. En Miquel és un home sensible a la bellesa humana i artística però se sent incapaç de convertir-se en creador. Consumeix poesia, música, cinema… amb el mateix fervor amb què s'enamora. Però la incapacitat de crear, malgrat la seva sensibilitat, li deixa una ferida profunda que el fa sentir estèril, eunuc.

En el moment d'escriure la novel·la em vaig adonar que Alban Berg, en el seu *Concert per a violí i orquestra*, havia «explicat» una història similar a la que estava creant jo. Llavors vaig adaptar l'estructura del concert per construir la meva història. L'índex de la novel·la és l'índex del concert. Berg ho explica amb música i jo, salvant les distàncies que calguin, ho explico amb paraules.

La trena que formen aquests tres mons reflexius està servida amb un estil que té en compte la proximitat i la llunyania del narrador, la seva subjectivitat i identificació amb el personatge protagonista… D'aquí el joc constant de fluctuació de la persona narrativa que confereix un to especial a la novel·la ja que el lector es veu apropat o allunyat del món escrit segons quina sigui la persona narrativa que adopta el narrador.

El nocturn de matinada[4]

Drago Janèar

Una anotació del mes de gener: m'ha passat una cosa ben estranya aquesta matinada, en aquell interval de temps que separa la nit de les primeres clarors damunt la muntanya de Krim. Entre les sis i set del matí estava llegint el capítol de la novel·la de Jaume Cabré *L'ombra de l'eunuc* en l'excel·lent traducció de Simona Škrabec, aquella part en la qual en Miquel entrevista la violinista Teresa. Aleshores ja està enamorat d'ella, està enamorat d'ella des que la va sentir tocar el *Nocturn* de Schubert en un concert, és a dir, només algunes pàgines abans. De sobte em vaig adonar de la veu del locutor de la tercera cadena de la Ràdio Nacional d'Eslovènia (Ars) que escolto cada dia les primeres hores del matí mentre llegeixo. El locutor va anunciar: *Nocturn* de Franz Schubert en Mi bemoll. Primer pensava que somniava, tot i que les primeres hores del matí per mi resulten les més lúcides i fructíferes, habitualment estic molt despert, és a dir, que era veritat. Quina coincidència! Vaig deixar el manuscrit de la traducció damunt la taula, perquè el gran compositor Lojze Lebiè em va advertir que no és possible llegir i escoltar la música alhora. Un dia que en vam parlar, li vaig explicar que el nostre amic, l'escriptor Rudi Šeligo, també escrivia tot escoltant la música, i Lebiè va dir, no, no és possible fer les dues coses alhora, però en Rudi sí que escrivia escoltant música i jo també tot sovint llegeixo acompanyat de música, espero que no s'ho prengui malament. Però aquesta vegada vaig deixar de banda el manuscrit —millor dit, la impressió casolana d'un document informàtic preparat per la publicació— amb una certa excitació i vaig escoltar aquells breus, massa breus, com diu l'autor català, minuts de música. Les interpretacions que emeten els matins mai no van seguides d'aplaudiments. Però en aquesta ocasió es va sentir immediatament després un gran aplaudiment. Exactament com passa en la novel·la: el protagonista desitja uns minuts de silenci, però la gent comença a aplaudir amb totes les seves forces: «aplaudien ben fort precisament perquè s'havien adonat que tenien alterats els sentiments i els conjuraven a còpia

d'aplaudiments». Em semblava que estava assegut en una sala de concerts a Barcelona, tot escoltant el Trio Rimsky, que de ben segur no existeix, sentia nítidament el violí de la Teresa Planella que més que probablement viu només en una novel·la. Al final, el locutor va dir que havíem escoltat el Trio Lorenz, no recordo qui va tocar el violí perquè immediatament després van explicar que el pianista havia estat Primo• Lorenc. Primo• Lorenc havia mort dos dies abans, en un gener fosc i massa càlid. Ens havia abandonat per sempre i ens va deixar només uns aplaudiments perquè ressonessin en un gener estranyament càlid, en una hora del dia estranya, entre la nit que s'acomiada i el dia que encara no ha vingut. Això em va fer recordar una nit de juny a Ljubljana, la nit en la qual va començar la guerra. Davant d'una font a la part vella de Ljubljana ens hi estàvem Skrušny, Berger, Snoj i jo, amb el cap tèrbol pel vi begut i confosos a causa de la Història que es va abocar perillosament damunt la Ljubljana adormida, i escoltàvem Primo• Lorenc. Però aquella vegada en Primo• no tocava, sinó que ens va explicar una història. Va explicar que no gaire lluny d'aquella font hi havia hagut l'amfiteatre anatòmic, damunt la taula d'operacions posaven un cos nu, al seu voltant es movien els metges amb els bisturí a les mans, els estudiants i el públic observaven atents. 'I al final, la gent aplaudia?', va preguntar algú de nosaltres.

L'aplaudiment matinal de la ràdio després del *Nocturn* de Schubert es va acabar mentrestant. Aquesta composició és estranya, gairebé simple. En només deu minuts els dits del pianista Primo• Lorenc formen sons i silencis que pugen i s'apaguen, talment com en la novel·la de Jaume Cabré Teresa Planella en un arc dramàtic assoleix amb el seu violí el cim i després la història d'amor es va apagant com en una caiguda suau. Tots junts, Barcelona i Ljubljana, Lorenc i Planella, eros i tanatos, Cabré i Cankar. El primer melangiós i irònic, l'altre només melangiós, fosc. Ivan Cankar també acostumava a passejar a primera hora del matí per la part vella de Ljubljana. Cankar ha escrit nocturns com els que conté el llibre *Imatges dels somnis* (*Podobe iz sanj*) que ara ja ningú no llegeix, tothom prefereix el sarcasme polític dels seus drames i assaigs. Ningú ja no el llegeix perquè tothom té por de la melangia fosca, d'aquella sacsejada emocional que comporta la bona literatura, que comporta la música potent —com el *Nocturn* de Schubert després del qual la gent no hauria d'aplaudir, tal com diu el protagonista de Cabré, la gent no hauria d'aplaudir, si més no, no ho haurien de fer de seguida. Però tanmateix, la gent aplaudeix immediatament, de seguida, amb força i aplaudeixen durant una llarga estona perquè tenen por de les seves emocions que afloren dins seu sobtadament. Gràcies a la música la gent sent una cosa que no té una resposta immediata, que potser no té cap resposta, ja que ni la literatura ni la música no coneixen respostes, les respostes es troben en la fe, la literatura, en canvi, expressa les inquietuds de l'home. El moment d'inquietud pot ser un instant de bellesa i la vivència de la bellesa pot ser un instant de felicitat.

Coneixia una dona i un home que van trobar la felicitat en l'art. Li havien dedicat tota la seva vida, Pino i Pia Mlakar, però cap dels dos ja no hi és. Ens van deixar en un temps en què la gent creu que l'art ja no té cap sentit. En Pino ens va deixar un d'aquells dies que les agències de premsa de tot el món informaven sobre els fets de l'Òpera de Berlín perquè hi van retirar el repertori l'*Idomeneu* de Mozart, la Pia ens va deixar abans. Un home que havia dedicat tot el seu talent, tota la seva energia, la vida sencera a l'art havia abandonat les ribes del Krka just quan va ressonar als escenaris del tot el món la pregunta sobre el sentit de l'art, de la llibertat artística i el lloc que ocupa l'art en el món actual. Però aquesta pregunta es va fer present molt abans, quan ells dos havien viscut a Berlín els primers anys del nazisme, quan van representar a Zuric el seu *El diable visita el poble*. Els vaig arribar a conèixer bé, s'estimaven molt l'un a l'altra i el sentit de les seves vides el buscaven només en l'art. La primera vegada que els vaig visitar en la masia dedicada al ballet al costat del Krka va ser al principi dels anys setanta, com un aprenent de periodista. Només alguns anys abans de la meva primera visita, el Pino i la Pia Mlakar es van proposar de construir una institució de dansa, situada dins de la seva casa antiga, conservada com un tresor etnològic, enmig de prats verds a les ribes del Krka, per convertir-la en un espai de recerca i creació. Estaven convençuts que un entorn com aquest despertaria en la gent jove la creativitat, que el silenci

i el recolliment d'una escola de dansa com aquesta incitarien els sentiments que «omplen el cos d'explosió» i fan néixer «uns gestos i moviments llargs, feliços».

Avui, quan la gent se sent feliç o desesperada només a causa de les notícies de borsa, aquestes paraules no semblen tenir cap sentit. Van renunciar a la seva propietat i a tots els seus estalvis per realitzar aquest pla ambiciós, no només volien educar noves generacions de ballarins, sinó també investigar sobre la fascinació dels moviments humans i trobar les lleis i els objectius de la dansa com un art autònom. Volien aprofundir el seu saber, adquirit a l'Institut de Coreografia de Berlín de Rudolf Laban, adquirit els anys d'actuacions a Zuric i en altres nombrosos espectacles a casa i arreu d'Europa, volien transmetre la seva experiència a les noves generacions. A Eslovènia aleshores ningú no volia sentir parlar d'una iniciativa «privada» com aquesta, les autoritats els van dir que ni pensar-hi en una escola privada. La sentència definitiva la va pronunciar l'ajuntament de Novo Mesto, que els va expropiar la masia. Els la van expropiar perquè aquella part de paisatge idíl·lic al costat del riu interessava a l'empresa farmacèutica Krka que s'expandia amb força i rapidesa, talment com avui creixen a les borses les seves accions. Pia i Pino Mlakar van rebre molt de suport i mostres de solidaritat, encara que sempre més aviat en veu baixa que en veu alta. Algunes protestes es van sentir, jo també havia escrit un modest article, però van haver d'abandonar els seus plans per sempre. Els van permetre de viure a la masia «fins a la mort del cònjuge que mori l'últim», però als prats verds al costat del riu la marxa triomfal d'una fàbrica farmacèutica ja l'havia portat del socialisme al capitalisme. L'art no hi tenia cap possibilitat en un escenari com aquell.

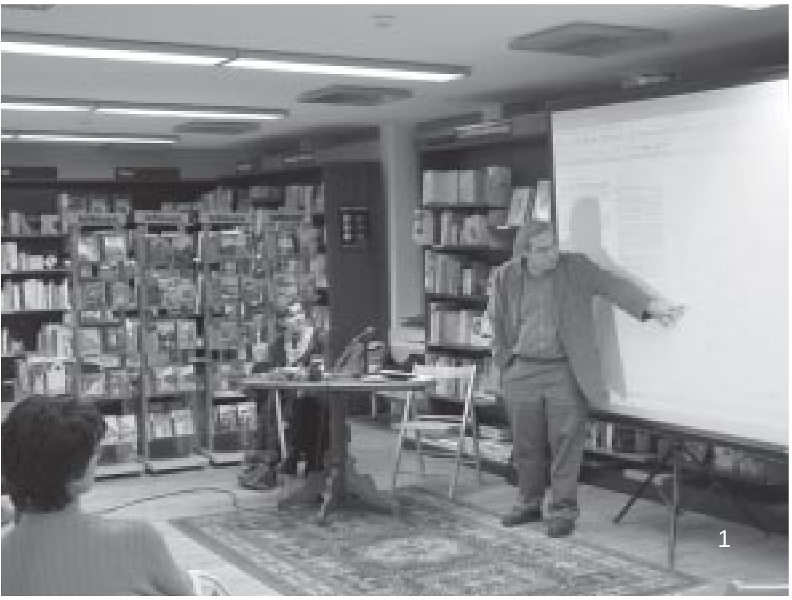
La darrera vegada que vaig visitar l'indret va ser l'any passat, al principi de l'estiu perquè estàvem preparant per a l'editorial on treballo un llibre de memòries i de reflexions sobre l'art que portarà un títol ben curiós *El dolor d'una història de felicitat*. En Pino hi parla de la vida feliç amb la Pia i amb les arts, no només amb la dansa, i també del dolor per la pèrdua de la Pia, i de la impossibilitat de desenvolupar els seus somnis a causa de la incomprensió de l'entorn social, primer va estar dominat per la ideologia, després per la lògica del benefici. De què parlo jo ara? Parlo sobre la novel·la de Jaume Cabré *L'ombra de l'eunuc*. L'acció de tota la novel·la es desenvolupa durant un sopar en el restaurant El Roure Vermell, mentre conversen el protagonista i la seva amiga periodista. Però només el narrador sap que allò havia estat abans casa seva; allà on ara hi ha un saló del restaurant amb una font artificial, hi havia hagut el saló amb el piano i dins d'un edifici que té a les portes els adhesius de targetes de crèdit Visa i American Expres, la gent hi vivia i s'estimava, naixien i morien, en aquelles habitacions havien plorat la mort d'un infant, per aquella porta anaven a la guerra i tornaven aquells que tornaven, n'hi ha hagut molts que no van tornar mai. Dos segles de Can Gensana es van fondre amb el soroll de coberts i plats en un restaurant d'esnobs no gaire lluny de Barcelona. Gairebé un segle de vida de Pino Mlakar i de la seva Pia, que vivien només per l'art, va desaparèixer a causa d'una fàbrica farmacèutica i ens han deixat només alguns fotogrames i llibres. De la mateixa manera ens ha deixat també l'art de Primo• Lorenc. L'endemà no vaig pas aconseguir trobar el disc amb la seva interpretació de *Nocturn* de Schubert a les botigues de Ljubljana, ni tan sols en aquella que s'especialitza en la música eslovena.

Aquesta matinada, en sentir com el locutor de la cadena Ars anunciava el *Nocturn* de Schubert, només alguns instants després que aquesta mateixa composició ressonés a les pàgines del llibre de Jaume Cabré, vaig pensar que l'art sí que té un sentit, un sentit estrany, completament entrellaçat amb la vida i que tothom que vulgui llegir, escoltar i veure el pot viure. Aquell matí vaig tenir l'experiència de l'art com un oient i com un lector. Amb l'ajut de l'art em vaig trobar en una sala de concerts de Barcelona on tocava el Trio Rimsky i on el protagonista de la novel·la de Cabre, Miquel Gensana, es va enamorar de la violinista Teresa Planella. I en aquesta història va entrar després Primo• Lorenc i aquell aplaudiment amb el qual es va acomiadar de tots nosaltres. Ens ha quedat el seu nocturn, la música va vèncer la mort, la seva mort i la mort de Schubert, l'art guanya, l'art és ahir i avui i demà perquè es troba fora del temps, fora de l'espai, es troba només dins d'un

home que és capaç de sentir-lo. La ment es va deixar endur per les associacions, que van connectar l'espai i el temps, que van unir eros i tanatos, vaig tenir la sensació que tot esdevenia en *un sol instant*, que tot estava connectat, vaig experimentar un instant de felicitat. Bé, em sembla que volia explicar només això: l'art us pot oferir un instant de felicitat. Per molt que tot el que ens envolta aviat s'ho endurà el diable: l'instant que l'art a vegades ens regala és un instant de bellesa, és un instant de felicitat. Una felicitat que no té cap objectiu, que flota, inquieta, indeterminada, sentida. Un oasi de felicitat que dura els deu minuts del *Nocturn* de Schubert, tan curt com la vida de Primo• Lorenc. «De vegades, en la vida de les persones, s'esdevenen oasis de felicitat pura, estantissos, febles, imprevisibles... Però que durant els segons que es mantenen vius, justifiquen tota l'existència de l'individu», diu en Jaume Cabré.

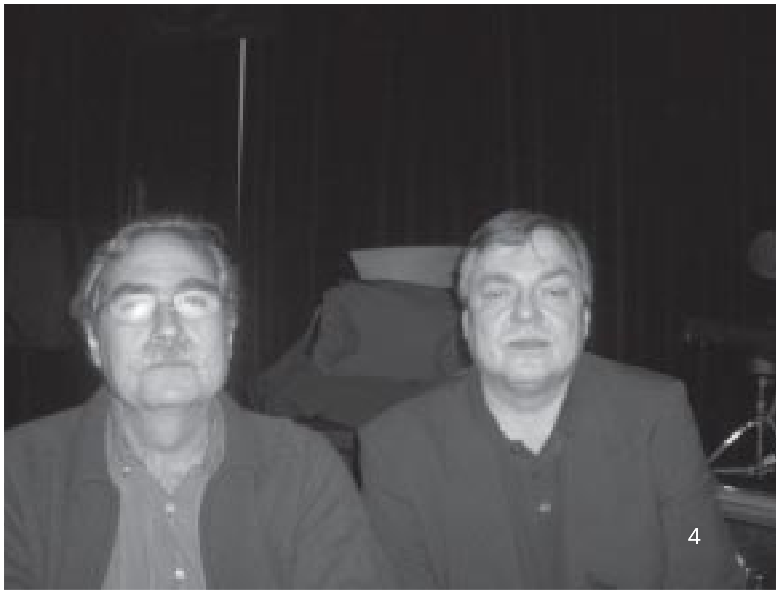
3. La presentació de la novel·la va tenir lloc en el marc del festival *Fabula* que organitza l'editorial Študentska zalo•ba cada primavera per presentar les novetats publicades durant l'any anterior. Durant el mes de febrer s'organitzen presentacions de llibres, taules rodones i altres actes, tots relacionats amb un tema concret que cada any és escollit com a fil conductor. L'any 2007, el tema central era la mort en la literatura. Jaume Cabré va presentar la seva novel·la a Ljubljana (Jazz Club Gajo, 9 de febrer del 2007) i a Ribnica (Miklova hiša, 10 de febrer de 2007). Aquest text és la transcripció de l'autor de la seva pròpia presentació de la novel·la.

4. L'article de Drago Janèar es va publicar en la seva columna del principal diari del país, *Delo*, després de la lectura de la traducció eslovena de *L'ombra de l'eunuc* de Jaume Cabré. Els dos autors van parlar sobre aquesta novel·la també en el marc del festival Fabula el dia 9 de febrer de 2007 a Ljubljana.









1. Conferència de Jaume Cabré a la llibreria *Konzorcij* de Ljubljana, febrer de 2007.
2. Ribnica, *Miklova hiša*, 10 de febrer de 2007.
3. Drago Janèar, *Katarina, el paó i el jesuïta*. Posada en escena: *Drama*, Ljubljana, 2007.
4. Drago Janèar i Jaume Cabré a Ljubljana, febrer 2007.

La difusió de la lectura: la crítica i els mitjans de comunicació*

JULI CAPILLA

De la crítica com a creació literària i de la literatura des de la crítica

El titular d'aquest article m'obliga a fer públiques algunes reflexions personals entorn de què és i què deixa de ser la crítica als mitjans de comunicació, qui se n'hauria de fer càrrec, i qui se'n fa realment, atès les condicions materials i el context en què treballen —treballem— els crítics.

Primer de tot, caldria diferenciar entre la crítica acadèmica i la crítica als mitjans de comunicació de massa. Sense fer-hi distincions jeràrquiques, la primera, l'acadèmica, es caracteritza per una sèrie de constants que la defineixen amb claredat: profunditat, rigor, perdurabilitat, extensibilitat, restringibilitat. Diguem-ho d'una altra manera, la crítica acadèmica és la que es gesta —majoritàriament, tot i que no exclusivament— en l'àmbit universitari i es materialitza en forma de llibre, d'estudi o d'assaig, en el sentit més *montaignenc* del terme. Es tracta d'una crítica rigorosa i científica, que s'esplaia en citacions, extensa i abundosa en detalls, matisacions, aparat crític —valga la redundància—, la transcendència o projecció de la qual, però, és força restringida, per tal com té el seu públic potencial, sobretot, en el gremi universitari: professors, alumnes i estudiosos; i, en el cas de l'assaig literari, en un lector molt concret i poc nombrós. En canvi, l'altra crítica, la dels mitjans de comunicació de massa, es caracteritzaria —o hauria de caracteritzar-se— també pel rigor, però el seu caràcter és volàtil i la seua perdurabilitat efímera; és, majoritàriament, breu i té la seua projecció entre un públic potencialment més ampli que l'acadèmic —si podem parlar en aquests termes quan es tracta de valorar la incidència social que realment tenen els suplements culturals entre els lectors de diaris i revistes. Naturalment, totes dues maneres o formes de crítica no són excloents; ans al contrari, entre totes dues hi ha —o hauria d'haver-hi— un flux comunicatiu que, d'altra banda, és del tot necessari per al bon estat de salut de la crítica com a gènere, sia acadèmica o periodística.

De la crítica com a creació literària. Però, què és la crítica periodística? Abans de res, cal dir que es tracta d'un gènere literari independent i autònom que es nodreix directament —i en depèn— d'altres gèneres literaris canònics o tradicionalment assimilats socialment, com ara la novel·la, la poesia, el teatre... Amb l'assaig, comparteix bastants coses: el to indagatori, algunes intencions —la incitació, la provocació saludable i constructiva—, la metodologia, l'estil, el llenguatge i la terminologia emprades; de vegades, el format... L'assaig, però, a diferència de la crítica, és, o pot ser més lliure, més divagatori, més provisional i personal, sempre subjectiu. La crítica, en canvi, no es pot permetre la dilació gratuïta

i ha de filar molt prim quan diu les coses, quan assevera o pondera. Ha de tenir molta cura del *com* i del *per què*, sobretot, si no vol caure en la imprudència o, més directament, en l'error. Crítica periodística és la que es publica, o es difon, a través dels mitjans de comunicació, majoritàriament escrits, en la premsa periòdica, diaris i revistes, i més tangencialment o esporàdica a la ràdio, la televisió, i ara, des de fa uns anys, a través de la xarxa. Blogs i webs són un mitjà de difusió crítica exponencial, tot i que no sempre podem parlar de crítica en aquests casos: ben sovint es tracta de comentaris personals i subjectius que se situen —s'escriuen— des del format o gènere periodisticoliterari, estrictament subjectiu, de l'opinió i, de vegades, només traspuen les obsessions, les manies —persecutòries o no— de qui emet un judici, sense fonamentar o argumentar amb rigor aquestes "opinions".

La crítica, en canvi —acadèmica o de premsa—, hauria d'evitar l'opinió *stricto sensu* i sustentar-se més en l'argumentació i l'objectivitat a l'hora de judicar una obra. Argumentar, fonamentar, provar, sospesar, contrastar, comparar, valorar, judicar... són alguns dels infinitius que més s'adiuen a la tasca del crític. Per tant, no hi ha espai per a l'exabrupte, la desqualificació, l'insult, l'amenaça, la tergiversació. Caldria defugir, en conseqüència, d'aquells qui fan servir les plataformes periodístiques per carregar contra una obra o contra algú de manera injustificada i barroera. Això no vol dir —que quede clar— que no es permet la crítica desfavorable. De vegades, no només és saludable sinó que pot arribar a ser imprescindible. Això sí, la crítica ha de ser, sia negativa o positiva, argumentada i educada. I, per una altra banda, hauríem d'evitar també l'adulació incondicional, tant com la visceralitat indiscriminada. Els efectes de l'adulació, els tractes de favor, les camarilles literàries, tenen uns efectes perversos i nefastos per a qualsevol "literatura nacional".

Però, què cal fer i des de quins pressupòsits es pot arribar o aspirar a aquesta mena de crítica "objectiva", entre cometes, que ara expose? Òbviament, des del coneixement i des de la formació. Per poder fer crítica caldria tenir uns coneixements més que acceptables —jo diria que com més exhaustius millor— de la història de la literatura nacional pròpia i universal. Això, primer de tot. Però també és indispensable una formació cultural general àmplia i versàtil, per poder copsar els innombrables matisos que una obra literària en qüestió proposa. Literatura, sí, però també música, art, història, geografia... i, per què no, biologia, matemàtiques, física quàntica i un llarg etcètera. Perquè a l'hora d'analitzar convenientment *Crim de germania*, de Josep Lozano, per exemple, ens és imprescindible saber què va passar al País Valencià al segle XVI. I, un altre exemple, no serien perfectament aprofitables, i fins i tot convenients, uns mínims coneixements de matemàtiques, física, astronomia, aeronàutica... quan analitzem una qualsevol obra en què la ciència ficció marca la pauta de lectura?

No cal dir que ningú —òbviament, jo el primer— no disposa de temps ni té la capacitat física i mental, per abastar amb solvència totes les branques del coneixement humà. Però, com a mínim, hi hauríem d'aspirar o tenir les armes i el criteri per poder, en un moment determinat, i a redós de les exigències de l'obra literària a la qual ens enfrontem conjunturalment, fer servir una mínima part d'aquests coneixements "estranys" o aliens que ens permeten d'aprehendre, de copsar millor, l'esmentada obra literària. A més a més, sense els coneixements necessaris i indispensables la crítica no passaria de ser una mera elucubració gratuïta sense valor, més ençà de l'estrictament personal o íntim. O, a tot estirar, no deixaria de ser una lectura impressionista, a l'estil del poeta i crític gal·lès Arthur Symons; una interpretació d'un lector especialment sensible que comunica a un lector inexpert les sensacions —les impressions— que li transmet una obra. Aquesta lectura seria, però, més intuïtiva, emocional i sensorial que no pas racional i no seria pròpiament, al meu parer, crítica.

Però, quina és la funció de la crítica? El crític té una responsabilitat molt gran envers els lectors i la literatura perquè, ben sovint, fa de filtre davant el gran enbalum editorial que es publica anualment. Una de les grans, perilloses i dificilíssimes funcions del crític

és triar què és el que paga la pena o no de ser comentat en una quartilla. Dificilíssima funció perquè es publica molt i perquè cal estar molt atent a l'hora de triar per no equivocar-se. I, ai las!, la dita és cèlebre entre els crítics, "triar és trair". Així doncs, heus ací la complexitat de la matèria que tenim entre mans.

D'altra banda, si tenim en compte un context com el nostre, el català, en què, en la majoria dels casos, la crítica és una feina subsidiària o complementària d'unes altres obligacions professionals, encara s'embolica més la troca. Parlem clar i ras: la crítica literària està molt mal pagada, ací i arreu. I això, vulguem que no, afecta el producte crític perquè els professionals que s'hi dediquen no disposen del temps suficient per poder abastar o intentar aconseguir l'excel·lència o, més modestament, un treball decent, que es faça de bon llegir. I si ho aconsegueixen, sovint o no, és per mer voluntarisme. Hi ha un component vocacional, d'amor a l'art, a la literatura, en la crítica nostrada. Si no, no s'explica la perseverança d'alguns crítics, malgrat els minsos guanys econòmics que els proporciona una activitat d'aquesta mena. Una activitat, d'altra banda, que pot resultar ingrata si es desenvolupa amb honestedat i professionalitat. Perquè, la professionalització real del crític és pràcticament impossible. La crítica es paga molt malament, diguem-ho en veu alta una altra vegada, i, per acabar-ho d'adobar, no hi ha prou plataformes on expressar-se, on poder exercir la activitat crítica. Els suplements culturals dels diaris i altres mitjans de periodicitat setmanal o mensual són les plataformes on es deixen sentir les veus dels crítics. Resulta simptomàtic, en aquest sentit, que en català només existisca una revista especialitzada en llibres i crítica literària: *Caràcters*. Aquesta escassesa encara fa més difícil —i, a estones, agònica— la tria del crític, perquè sap que ha d'estar a l'alçada de les circumstàncies si no vol caure en la demagògia o en la irresponsabilitat. Perquè, en primera instància, el crític —com tot escriptor—, però encara més clarament que el novel·lista o el poeta, es deu al públic. El crític ha de saber triar i, després de la tria, s'ha d'explicar amb claredat, s'ha de fer entendre i de bon llegir, ha de donar les pautes i les orientacions al lector a propòsit d'una obra concreta; ha d'incitar-lo a llegir-la i a gaudir-ne com no ho faria si comptara només amb una perspectiva de lectura única.

De la literatura des de la crítica. Fins ací, hem parlat "de la crítica com a creació literària". Ara, però, m'agradaria fer cinc cèntims d'una sèrie de sensacions, per descomptat subjectives, que sempre he tingut sobre la crítica i que fa al·lusió a la segona proposició del títol a què m'he referit adés: la necessitat de la literatura per poder fer crítica. Hem parlat del fet que la crítica necessita la literatura per a fer literatura, és a dir, necessita l'obra literària, de ficció o no, per poder fer crítica, per poder produir papers literaris crítics. I, tanmateix, podríem plantejar o temptar interpretacions diferents per a aquesta mateixa proposició, la necessitat de la literatura per poder fer crítica. És a dir, la necessitat o no de la creació pura, per poder fer crítica. M'explique. Les males llengües i la malevolència del gremi lletraferit ha mirat de menystenir l'activitat dels crítics atribuint-los o etiquetant-los com una mena d'escriptors frustrats que, incapaços de fer textos literaris solvents, es refugien en el consol de la crítica. Així doncs, segons aquesta afirmació, moltes vegades elaborada per un escriptor que ha estat objecte d'una crítica negativa, el crític no seria més que un escriptor frustrat que no pot anar, per incapacitat, més enllà dels esgrafiats que fa sobre el paper de premsa. Crec, sincerament, que aquesta afirmació és injusta i falsa. En primer lloc, perquè el crític ja és en si un escriptor i els seus papers són literatura. I, perquè, de la mateixa manera que hi ha bons i mals escriptors de novel·la, poesia o teatre, també n'hi ha de bons i de dolents en el gènere de la crítica. Diguem-ho clar: no cal haver fet "literatura pura de creació" per a fer literatura crítica. N'hi ha prou de ser un lector atent i a saber analitzar una obra a partir d'una base enciclopèdica i conceptual sòlida. Una altra cosa és que la creació de textos literaris específics, com ara la novel·la, la poesia, l'assaig, o el teatre —i cite, una vegada més, únicament els gèneres literaris que compten amb una tradició consolidada i centenària— servisquen o ens siguen ben útils a l'hora de produir

literatura crítica. En el meu cas, aquesta retroalimentació entre alguns d'aquests gèneres clàssics que he tingut la sort o la necessitat de conrear, i l'altre gènere, el de la crítica, m'han ajudat a produir també textos crítics. Des del meu punt de vista, i al marge de la bondat de tots els papers que faig, o que fem els escriptors, la possibilitat o la necessitat de fer novel·la o poesia m'ha estat molt útil a l'hora de fer literatura crítica i, per molt paradoxal que semble, també m'ha produït un neguit i una angoixa que he mirat de solventar de la millor manera que he pogut o he sabut, ja que la familiaritat amb alguns dels diferents llenguatges que formen part i que fan possible la literatura ha exigit el millor de mi. En aquest sentit, no cal dir que la crítica, l'autocrítica, és substancial per poder fer literatura. Dit d'una altra manera, la pràctica crítica ens pot ser de gran utilitat també a l'hora de fer novel·la, poesia, assaig o textos dramàtics. Sia com sia, una i altra activitat, la "literatura crítica" i la "literatura de creació", i ara faig servir a propòsit etiquetes imprecises i inexactes per entendre'ns, són —n'estic segur— igualment vàlides i lícites en un mateix autor, i no estrictament necessàries o imprescindibles si s'opta per la monogàmia genèrica.

Comptat i debatut, m'agradaria deixar constància d'una impressió que espere haver argumentat amb competència al llarg d'aquestes línies. Només hi ha una literatura però s'expressa de molt diverses maneres i a través de gèneres diversos. Per a mi, crítica, novel·la, assaig, poesia, teatre, dietari... i totes les formes genèriques i literàries conegudes i encara per conèixer són l'expressió d'un mateix amor, el nom del qual és literatura.

* Discurs pronunciat amb motiu del 4t CURS D'EDICIÓ a la Uned ALZIRA-VALÈNCIA, intitulat "LLEGIR, ESCRIURE, EDITAR...", el 6 d'octubre de 2006 a València.

Juli Capilla (València, 1970) és llicenciat en Filologia Catalana per la Universitat de València, periodista *freelance* i professor del Departament de Filologia Catalana de la Universitat d'Alacant. A més, dirigeix la revista de llibres *Caràcters*, és membre del consell de redacció de la revista de pensament *L'Espill* i col·labora en diverses publicacions. Ha desenvolupat una llarga trajectòria com a crític literari i col·laborador periodístic a diversos mitjans: "Posdata" (*Levante*), *El Temps*, *Mètode*, *Lletres Valencianes*, *Saó*, *Avui* i *El Punt*. També ha estat corresponsal al País Valencià de COMRàdio i del diari electrònic e-noticies. Té publicats una novel·la, *L'home de Melbourne* (Premi de narrativa Benvingut Oliver 2005 de Catarroja) i un llibre de poemes, *Llibre dels exilis* (Premi de poesia Vila de Lloseta 2006).



Esborrament (Guetto de Varsòvia) , 2006
oli, pigments i cendres sobre lli, 147x115 cm

Llepar un cor enverinat

JOSEP M. LLURÓ

El problema del testimoniatge ha ocupat des dels anys setanta del passat segle un lloc central en la reflexió sobre la violència en la història. El testimoni aportava —especialment després de l'extermini de les comunitats jueves per part dels nazis i del gulag— una experiència esfereïdora marcada per haver patit les víctimes una brutalitat i un mal inoïts fins llavors. Per la seva extensió, per la seva profunditat, pel silenci que els botxins van imposar al seu voltant, per la seva aparent gratuïtat, la tragèdia concentracionària europea ha esdevingut un *no man's land*, el «buco nero» de què parla Primo Levi.

El forat negre posseeix una densitat gravitacional tan forta que engoleix el que s'hi apropa. Nosaltres, el nostre temps, és encara molt a prop del «buco nero» d'Auschwitz. El nostre, és un present mutilat per allò que va esdevenir-se a Europa entre 1932 i 1945. Crec, però, que tanmateix no podem recordar. Aquesta és precisament la divisòria que separa el testimoni de la memòria col·lectiva. Ningú no pot testimoniar pel testimoni. El seu és coneixement destinat a perdre's. A desaparèixer amb l'extinció biològica del supervivent convertit en testimoni. Si bé les superfícies on s'ha fixat aquest testimoni —l'escriptura i en part el cinema— representen la forma més acabada de transmissió cultural, no deixen de ser en aquest cas superfícies sorrenques on aquest testimoniatge perdura i a la vegada es desfigura amb l'erosió del temps. El futur del que hi està escrit o dit és incert. Precari.

Aquesta fragilitat del testimoni ha portat a replantejar el tema del la memòria col·lectiva del que va ser a aquest «forat negre» de la humanitat. El coneixement històric i la commemoració s'han ocupat, des de dues dimensions ben diferents, de poder construir aquesta memòria col·lectiva de la barbàrie. Val a dir que sense èxit. La història com a disciplina de coneixement ha fornit un sòlid i útil conjunt de descripcions, explicacions dels processos i hipòtesis d'interpretació dels mateixos de gran abast cognitiu. Però no ha pogut crear un corpus d'informacions capaces d'aixecar això que en diuen "memòria col·lectiva del passat". La commemoració aparentment ha tingut una capacitat de convocatòria més reeixida. D'aquesta manera presidents de diferents governs han visitat els camps de la mort, i dos papes han fet el mateix —un d'ells va demanar perdó pel que els homes havien fet als homes; un altre es va demanar per què Déu havia tolerat Auschwitz. Són gestos que potser els honoren, que tal vegada enalteixen les institucions que els representen, però que certament no rescabalen els morts, ni els seus inimaginables patiments. Des d'Antígona de Sòfocles sabem que els morts han de ser honrats, i que els insepults alimenten la força de fúries incontrolables. Aquells morts —els del lager, els del gulag— són insepults. Són encara, dia a dia, assassinats davant dels nostres ulls, i en la complicitat del nostre silenci. La nostra commemoració els és indiferent. Les seves

tortures no disminueixen amb la celebració memorial. Precisament perquè no podem saber què van viure aquells morts —els «musulmans» i els que no van tenir temps de convertir-s'hi— no podem fer-ne el dol. El trencament de la humanitat que és Auschwitz eternitza el sofriment dels morts, i ens deixa, a nosaltres europeus, estigmatitzats per sempre. Només l'amnèsia ens és lleugera. Però aquesta amnèsia és, doncs, culpable. Auschwitz i el que representa fan impossible tota «memòria col·lectiva», expulsant-la cap al territori anguniós de les bones intencions o de la sentimentalitat fada i consoladora.

Segurament tot això, Josep Maria Cabané ho sap. I s'hi enfronta, a l'amnèsia; i s'hi rebel·la, contra la violència a les víctimes. Potser encara creu que sí que és possible la creació d'una memòria històrica que serveixi per fer possible que el crit de «Mai més!» esdevingui un imperatiu d'acció. Ara bé, Cabané arriba tard i ho sap. Ja tot està llest: el gueto, buidat; els cossos dels morts destruïts, els barris, arranats. Arriba tard, però hi arriba. I què fer, llavors? És una situació desoladora. Ha aparegut allà on no hi pot fer res i no n'ha de fer res. No era esperat; no era qui esperaven. És un estrany i per això és potencialment un còmplice. Travessar aquesta possible complicitat és traumàtic. No hi ha, però, un altre camí per a qui ha arribat tard.

Una experiència portada a l'absolut d'aquest arribar tard la van viure un petit grup de resistents del gueto de Varsòvia. Encarregats de buscar armes a la part polonesa de Varsòvia, van fugir del gueto durant alguns dels dies de la revolta dels jueus de Varsòvia. Les seves gestions van resultar infructuoses. Quan van poder tornar-hi, els nazis havien acabat amb la resistència, i amb els escassos supervivents que encara hi havia. Amb testimoni de dos supervivents tanca Lanzmann el seu film *Shoah*. Recullo dos fragments.

Itzhak Zuckermann, comandant segon de l'Organització Jueva de Combat, el grup que el gener del 1943 va dirigir la rebel·lió del gueto, i Simha Rotten van ser encarregats —en dues missions diferents— per l'OJC de sortir del gueto i demanar l'ajut a la resistència polonesa. Va ser sis dies abans que el 19 d'abril de 1943 els nazis decidissin iniciar la batalla per acabar amb la resistència i anihilessin literalment el gueto. Zuckerman i Rotten només van poder tonar-hi quan ja havia estat liquidat. Arribaren tard a la batalla final. A la seva batalla final.

Al film, Zuckerman pràcticament no diu res. Escolta el testimoni del seu company. El seu únic testimoniatge és tanmateix colpidor pel que té de definitiu. Diu:

«Vaig començar a beure després de la guerra. Era molt díficil...Claude [Lanzmann], m'ha demanat vostè quina és la meva impressió. Si vostè pogués llepar-me el cor, s'enverinaria». El record dels seus companys de revolta que abans de caure en mans dels nazis van suïcidar-se, la pregunta de si el gest de la revolta va ser políticament correcte, les imatges viscudes de un tal inconcebible enfonsament; tot això, com oblidar-ho? Com sobreviure-hi? Al film de Lanzmann no hi ha una imatge que sent infinitament llunyana sigui més propera al que devia ser un «musulmà» del lager: algú que ja fa temps que és mort, encara que biològicament és encara viu.

Per la seva banda, Rotten explica com va retornar al gueto la matinada del vuit al nou de maig, el dia després que els alemanys hi haguessin destruït —sovint cremant-los vius— els darrers nuclis de resistència. Rotten passeja per un paisatge espectral on no hi ha ningú, i on els sentits només captaven l'olor de carn humana cremada. Les darreres paraules del testimoni de Rotten —i de fet de la pel·lícula— expliquen de manera precisa aquest arribar tard: «I recordo un moment en què vaig sentir una mena de tranquil·litat, de serenitat i em vaig dir: "sóc el darrer jueu, esperaré el matí, esperaré els alemanys"».

He explicat en un altre lloc els problemes que proposen aquests dos testimonis a la consciència històrica europea. La interpel·lació que ens fan és greu. Però no és aquest ara el tema, si els porto a aquestes pàgines és perquè expliquen que qui arriba tard mai no s'ho perdona. Pateix una mutilació, per tant, definitiva.

Si l'obra de Cabané té "veritat", si ens hi interpel·la, probablement es deu a que també ella remet a una mutilació. En algunes de les seves peces, com la

dels rostres violentament mutilats a destralades, el significat se submergeix en el significant, amb una brutalitat que ho arrana tot. No hi ha res a dir. Tota una tradició de la mirada —compassiva, artística— sucumbeix en aquests ulls que encara miren però que han estat arrancats sense pietat dels rostres que els van acollir. No és Cabané el primer de pensar-ho; tanmateix, aquí, s'hi arriba. Entre els retrats d'Al Fayum, que Cabané coneix bé, fins a aquests ulls hi han hagut extincions i exterminis. Un d'ells ha creat el «forat negre». En aquest negre, habita ara Cabané.

Hi ha arribat, doncs. Com? A causa del trauma. I de la rebel·lió contra el trauma. De l'exploració de la mutilació intuïda en el propi cos. Allò que emergeix del negre del quadre, a penes perceptible, és gairebé un rostre. Més aviat una màscara fúnebre. O potser la imatge de la darrera ranera. Qui arriba tard, sent també el dèbil crit d'auxili de qui agonitza lentament. Rotten explica que, en sortir de les clavagueres al gueto, de sobte va escoltar el crit d'auxili d'una moribunda a qui no va saber trobar. La màscara que pinta Cabané només pot emergir de l'escolta d'una veu similar; d'una veu ancorada en un passat que no deixa d'esdevenir-se, i d'un present que pertany a l'artista perquè l'ha conquerit mitjançant el seu travessar el trauma interior. Si en calgués una —i cal, penso— potser entenc que és aquí la legitimitat d'aquestes obres de Cabané. El pintor que arriba tard, arriba, però, i escolta. Està preparat per escoltar en la destrucció.

A *La classe morta*, l'obra teatral més important de Tadeusz Kantor i que funda el que ell anomenà "El teatre de la mort", un grup d'ancians torna a l'escola on van estudiar, i seuen en els antics pupitres. No saben que són morts. Aquests fantasmes assetgen també al pintura de Cabané. Una pintura de la mort. Hi ha una peça que sorprèn qui la veu a l'estudi del pintor. És una pissarra de dimensions modestes. Material reciclat de les escombraries on Cabané troba alguns dels elements amb què treballar. En aquesta vella pissarra, resta potser d'una d'aquelles modestes acadèmies del barri vell de Barcelona que s'anomenaven de manera pomposa "Centro educativo", Cabané, amb guix, hi ha dibuixat el perímetre del gueto de Varsòvia. S'hi pot identificar les parts principals: el gueto petit, el gueto gran, la paret que llinda amb el cementiri. És potser la més elemental d'un conjunt de peces que tenen com a tema el gueto de Varsòvia. El conjunt s'articula no només al voltant del tema, sinó de la tècnica, tota ella basada en la idea de destrucció i de recuperar el vestigi després de la destrucció: de la fragmentació i la recomposició. Només aquesta humil pissarra se n'allunya. En ella, l'autor ha "tornat enrera", ha tornat a la classe, a un món infantil que la pissarra evoca com a món de descoberta i confinament a la vegada. L'escola del darrer franquisme. Me l'imagino ara, recordant aquesta obra, tornant a una escola, i incapaç ja de tornar a "allò" —incapaç, perquè ha travessat el trauma i no hi ha retorn possible— agafa la punta de guix i dibuixa a pols el perímetre. De quina cosa? Torno a Rotten: «Crec que la llengua humana és incapaç de descriure l'horror que vam conèixer dins del gueto».

A aquesta incapacitat de la llengua, el pintor no li pot posar remei. Per això opta pel gest de deixar-hi una empremta en l'avui de la incapacitat de dir *aquell* horror. Cabané no el pot dir per la seva mateixa indicibilitat, i també perquè no l'ha conegut. Insisteix Cabané a aportar amb la seva obra una memòria del que va ser l'extermini i la radical violència que el precedí, el propicià, el va dur a terme i va intentar després amagar-lo. Hi afegeix a aquest esforç seu de recordança la repressió franquista i l'assassinat dels republicans espanyols a Mauthaussen i als camps de concentració de postguerra. Aquesta voluntat d'actualitzar a la vegada que fa emergir artísticament allò que se succeí i passa encara, potser per a mi no és tan decisiva, tan novedosa, tan radical, com la mà de Cabané agafant una punta de guix —la mateixa ma, recordem-ho, que abans havia agafat la destral i havia mutilat salvatgement els rostres pintats sobre fusta, les icones laiques d'una fase artística anterior— aquesta ma que ha participat en una destrucció simbòlica, recull una deixalla d'una acadèmia d'un barri esventrat per la "modernització" asèptica de la ciutat, la planta a l'estudi, pren, llavors, la punta de guix, i en deixa un vestigi que ho és a la vegada de la violència dels botxins, de la que patiren les víctimes, de la buidor del gueto, i de l'emergència de l'artista des del trauma, travessant la seva pròpia biografia; i



Esborrament d'Ebensee III, 2006
tècnica mixta sobre fusta, 116x89 cm



Absència (Guetto de Varsòvia), 2006
acríl·lic sota arpillera retallada, 130x102 cm

aquest gest senzill de fer-ne un traç que s'apropa al perímetre del gueto, és, certament un anar-hi. És aquest doble moviment, el de la ma traçant, i l'altre, a què fa referència, de l'anar-hi allò que commou l'espectador.

Però a la vegada, aquesta pissarra també remet a la incorporació d'aquest coneixement a l'educació de les noves generacions, a la convicció de Cabané que el seu compromís com a artista s'inscriu en la creació d'unes obres que integrin la seva experiència de l'extermini, i la puguin transmetre. No es tracta pas d'il·lustrar, sinó de crear una artefacte on es materialitzi aquesta experiència de Cabané de la qual l'extermini n'és estructura i fantasma. Com a la classe morta on habiten els espectres de Kantor, que no s'han adonat que són morts, i que interpel·len amb la seva presència el biològic i elemental "estar vius" dels espectadors, la pissarra de Cabané és un mirall. Quan com a espectadors —és a dir, com a públic advertit, informats del que va ser l'extermini, disposats a commemorar en dol la mort de les víctimes, fins i tot preparats per acompanyar-ne les nostres, de víctimes, a Gusen, a Mauthaussen, a Buchenwald— ens emmirallem a la pissarra de Cabané hi trobem que el nostre rostres és el perímetre del gueto de Varsòvia. D'aquest enigma, que és el de la memòria, de la condició de representació artística d'aquell dolor, aquest artefacte ens en parla.

He dit que Cabané creu que mitjançant la pintura, les instal·lacions, l'art plàstic en definitiva es pot contribuir a la construcció d'una memòria col·lectiva del que va ser el feixisme i les seves conseqüències. Creu que aquesta memòria que l'art pugui construir pot servir a les generacions actuals per poder fer-se càrrec —adonar-se'n i continuar-ho— del testimoni d'una tragèdia que en la seva manifestació més personal, més humana, no ens la podem fer nostra perquè no ens hi podem reconèixer, tal és el trencament antropològic que fou Auschwitz. Potser té raó, potser aquesta sigui la manera real que nosaltres europeus ens adonem —ens en fem càrrec, i carreguem amb— que tots els topònims aquí citats són també espais de la cultura europea ja que va ser dins d'aquesta cultura que es va pensar, practicar i intentar amagar l'extermini. Deia Benjamin que tot document de cultura ho és també de barbàrie. Una qüestió emergeix, violenta: pot un document de la barbàrie esdevenir un document de cultura? Per quins camins? La capacitat en tot cas que té l'artista per fer front a aquesta pregunta dependrà categòricament de que la seva investigació sigui capaç de pouar, de cartografiar territoris de la subjectivitat que, a risc d'esdevenir fallits o fins i tot inacceptables des d'un punt de vista ètic respecte les víctimes, intenti travessar un forat negre per tornar a aquesta banda, la del llenguatge i l'expressió, amb una veu que enunciï una singlada que és única i que només existeix en el moment de constituir-se en obra artística. Per aquesta característica d'unicitat, aquesta obra no pot ser testimoni de cap altra cosa que de la recombinació entre el trauma que ha dut l'artista cap el broc del pou amarg, de la destrucció de "l'artista anterior" que va ser, de la caiguda al pou, de l'emergir-ne reconstituït no pas en Josep Maria Cabané —aquesta figura civil que uneix dos moments d'una mateixa signatura com artista— sinó només en allò que són les seves obres actuals. Són elles les que poden dir allò de bàrbar, violent, i fosc, que s'ha viscut en el dolor del trauma davant el fantasma en l'anàlisi psicològic, de l'experiència de la ceguesa amenaçant contra la que va lluitar uns mesos, de l'haver arribat al camp de l'extermini, i de la determinació de poder fer d'aquest descens el propi mapa de la seva recerca a les palpentes que parli del Cabané que ha fet les obres que el lector trobarà en aquest catàleg. Des del meu punt de vista, aquest és l'exigu i necessari camp de la memòria d'Auschwitz i de la memòria de Mauthaussen, de l'obligació de continuar el testimoni. Només així, és possible. L'alternativa és el coneixement històric, la narració disciplinada i rigorosa de què va passar i com, i de mostrar les alternatives que van fracassar, els processos que hi van dur, les renúncies que facilitaren el camí al feixisme, la dificultat d'enfrontar-s'hi i el missatge d'esperança al futur que van portar els que ho feren. Però aquest no és el llenguatge de l'art.

No tenir pietat és una condició de tota obra artística que vulgui apropiar-se de l'extermini. No és ara el moment de tenir-la; va ser llavors, quan no ho vam ser, de pietosos, que calia la tenir-ne. Hem arribat tard. L'amargor que sent Zuckerman li ha enverinat el cor. Qui el volgués llepar s'emmetzinaria. No podem llepar el seu cor. No podem ser pietosos. La nostra expressió d'avui només pot viure exiliada de la pietat.

Entrevista a Arnau Pons
Els ulls de l'estranger

PERE ANTONI PONS

Llegint la teva conferència, *Celan, lector de Freud* (Lleonard Muntaner, 2006), un té la impressió que Celan és un cas únic en la història de la literatura, ni tan sols comparable a d'altres escriptors jueus marcats per l'extermini. Si és així, què el fa diferent?

Celan es distingeix per la determinació i la constància amb què es refereix a l'extermini dels jueus en un moment en què era millor no parlar-ne, però també per la manera amb què el fa aparèixer en els seus textos: s'enganxa com una ombra a cada mot i a cada síl·laba. És present *dins* la llengua. L'escriptura esdevé una operació gairebé taumatúrgica, però l'aparició miraculosa a què dóna lloc és immediatament contradita. Així doncs, la fascinació que exerceix la "Fuga de mort" amb el seu ritme i les seves imatges remet a les exaltacions de l'Alemanya nazi: el poema està fet amb la música i la poesia amb les quals s'ha matat; tot ell transmet l'embriaguesa d'aquest camí que va des de les fosses cavades fins als núvols; hi ha una denúncia d'aquesta catarsi poètica i de les aspiracions de l'alquímia: els cabells d'or de la raça ària. Perquè m'entenguis: Nelly Sachs és també una poeta jueva de llengua alemanya que escriu després d'Auschwitz, però ella en fa un tema. Per això rep el Nobel, perquè s'acomoda a les expectatives: integra l'extermini en la tradició de les *Lamentacions* i el relaciona amb els esquinçaments còsmics de la Càbala. Això no molestava. Enzensberger ja va dir-ho ben clar: en Nelly Sachs no hi ha ni una sola paraula d'acusació. Al cap i a la fi, el genocidi del poble jueu serà una prova de foc per a la seva fe. Per Celan, en canvi, aquesta concepció és inacceptable; hi veu una mena de ceguetat patològica. No hi ha dubte que ell hauria protestat contra l'ús del mot *Holocaust*, perquè és una teologització, a més d'una eufemització. Em sobta que encara ara hi hagi «intèrprets» de Celan que utilitzen aquesta paraula per designar el genocidi. És com si el poeta no comptàs per res.

Explica una mica més de quina manera l'extermini és present dins la llengua.

Per exemple, el mot *Grün*, verd, diu el color de la naturalesa en nom de la qual s'ha matat: el nazis celebraven el Rhin i la Selva Negra al mateix temps que assassinaven. El color groc, *Gelb*, diu sempre la màcula de la judeïtat. *Schatten*, les ombres, són els morts, que també anomena *Menschen*, humans: els nazis en deien «infra-homes». Hi ha un seguit de constants, i el lector aprèn a identificar-les. També hi ha citacions internes i represes. Cal parar esment als «passatges paral·lels». D'aquesta manera, la lectura esdevé un art. El lector s'ha de preguntar quina és la tonalitat de cada mot, si és positiva (la *Schwester*, la germana, és la jueva morta en els camps, de vegades identificada amb la mare), o si és negativa (*Dorn*, l'espina, sol al·ludir als filferros de

pues i, de manera blasfema, a la Passió). Ell mateix ens adverteix que cal parar l'orella a les paronomàsies implícites: «i escolta el seu segon i cada vegada segon i segon so», diu. El nom de Rembrandt (un pintor que ell admirava) es relaciona, per la seva sonoritat, amb la «remembrança» i amb allò «cremat» (*Brand*): ajuda a recordar l'esdeveniment; és com si l'afecte de Rembrandt pels jueus d'Amsterdam assenyalàs al poeta el que ha de fer amb la seva poesia. Per aquesta via, s'entra en una mena de deliri poètic, que queda travat, però, per un deliri clínic o analític. Sempre hi ha, d'una banda, el raig, l'afluència, i, de l'altra, el control, la detenció, la negació.

Dius també que Celan rastreja en el llegat literari alemany per assenyalar-hi les seves complicitats amb el genocidi; això ateny, però, les obres de Hölderlin, Novalis, Rilke, Heidegger... No és una postura massa radical?

La passió amb què havia llegit aquests autors durant els seus anys de formació es va anar transformant en un sentiment amarg que anava acompanyat d'una força de penetració extraordinària i d'una sensibilitat extrema. En els *Sonets a Orfeu* Rilke havia escrit: «Matar és una forma del nostre dol nòmada». És la celebració de la mort per mitjà d'un culte extrem a la paraula poètica. El deler d'atrocitat es fon amb les aspiracions de sublimitat. Aquesta evidència el du a llegir tot el que s'ha escrit amb els ulls fits en allò que vindrà.

Però, cercar en Novalis, en Hölderlin o en Rilke indicis culpables dels crims comesos pels nazis, no és una mica excessiu?

La poesia és aquest excés, aquesta implicació, aquesta obsessió, encara que, evidentment, hi ha moltes maneres de ser poeta. Res no pot quedar al seu lloc després del que ha passat. La crítica és immanent. Sobtar-se davant aquesta actitud de Celan és sobtar-se davant la naturalesa de la poesia. Tu parles de culpabilitat; és un mot que no m'agrada. Celan retreu a aquests poetes una manca de vigilància. Es mesura críticament amb ells. Quan llegeix: «on hi ha el perill creix / també el que salva», arrossega aquests versos de Hölderlin a les cambres de gas: «Què és el que salva?», li pregunta aleshores. Molts de textos de la tradició ajuden a preparar l'esdeveniment, o, si més no, poden ser llegits amb una mirada crítica, que els fa grinyolar. Quan surts d'una experiència de lectura com aquesta, veus moltes atrocitats pertot, i se't fa present la frase de Benjamin segons la qual «tot document de cultura és alhora un document de barbàrie». I no se'n salva cap cultura. Per això cal demanar a l'activitat intel·lectual una aplicació crítica profunda. El nazisme va ser també un afer cultural, que pouava les seves idees d'aigües molts pregones: de Mestre Eckhart i Luter fins a Nietzsche o Heidegger. La història de l'antisemitisme i la seva imbricació amb la religió i la literatura tampoc no es poden menystenir.

Si l'obra de Celan és un atac contra tantes coses, per què va triar un tipus de poesia tan obscura, tan inaccessible, com a arma? No hauria estat més eficaç escriure assaigs, o pamflets, o fer periodisme, és a dir, ser més popular i, per tant, mirar de tenir més ressò?

No, perquè aleshores has de fer moltes concessions: t'has d'acomodar, has de fer el paper que s'espera de tu, has de sotmetre la teva paraula a una idea d'accessibilitat... Ell no era un *chansonnier* ni tampoc un alliçonador. La seva crítica havia de penetrar la llengua alemanya. El seu és un treball foll, extraordinari. Ho desmunta tot. I quan es tracta de fer una denúncia despietada, no pots estar lligat, has d'aconseguir una autonomia completa. Fins i tot la protesta té les seves normes en l'àmbit de la convenció. El «poeta maleït», «l'infant terrible» s'han convertit en figures convencionals, jo diria que fins i tot una mica reaccionàries. Ara: el poeta que molesta de debò, aquest és un paper que poquíssims són capaços d'assumir. D'entrada hi ha d'haver alguna cosa que t'hi ha de conduir: una determinació ètica i artística. Molestar de debò vol dir fer-se insuportable amb allò que s'escriu, que no és la llengua de l'escàndol, ja que l'escàndol ven. Hi ha poetes insubmisos que saben que allò que molesta és el camí que s'ha de seguir. Celan n'era un, com Rimbaud. Crispava. Fins i tot quan llegia públicament. *Reixes del llenguatge* és una provocació per



l'abstracció. *La rosa de Ningú* és un llibre de combat, molt villonià i mandelstamià. De tant en tant apareixia un poema que descol·locava la gent, com "Tenebrae". Els poetes, en general, el detestaven. Els crítics deien que jugava amb els mots, el titllaven de parisenc, de surrealista, o de «poeta d'Auschwitz». Ell sabia que li donaven premis a contracor, o perquè era jueu, com a compensació. A més, l'obscuritat de Celan va creixent, es densifica a mesura que passa el temps. La "Fuga de mort" no és un poema obscur: el vers «La mort és un Mestre que ha vingut d'Alemanya», diu la implicació de l'art en la matança; potser el sentit no es copsa de seguida, però no és obscur. Adorno mai no la citarà, ja que va ser criticada pels seus seguidors. Hi ha molts de malentesos amb Adorno que encara s'han d'evidenciar...

Dius que tant el caràcter com la biografia de Celan són bàsics per entendre'n l'obra. A grans trets, com era Celan?

Era un jueu alemany que havia nascut en un voral de l'Imperi Austrohongarès. El definia una exterioritat i una llunyania, l'Est. Venia d'una ciutat cosmopolita i diversa, i d'un ambient germanòfil, amb fortes friccions amb el nacionalisme romanès, molt antisemita i reaccionari. En virtut d'aquesta estranyesa seva, era capaç de moure's com un peix dins l'aigua dins la llengua i la cultura alemanyes. Els jueus d'aquelles contrades defensaven l'alemany en un entorn hostil, que els veia com a enemics culturals, ètnics i lingüístics. Ell era, a més, un lector compulsiu, estava al dia de tot. N'és testimoni la seva biblioteca dipositada a Marbach. Era exigent i intransigent. Els nazis, quan exterminen els jueus, estan eliminant l'element crític de la cultura alemanya.

Vols dir, però, que el biografisme no pot acabar essent un mètode molt inexacte? No necessàriament hi ha d'haver una relació entre el que li passa a un autor i allò que escriu. Si trenques amb la parella, per exemple, no implica que hagis de fer poemes de desamor.

Jo critic l'aproximació biogràfica en el sentit lat de «poesia de l'experiència», que gairebé no té en compte l'aspecte composicional i autotèlic de l'art, però a la vegada crec que és fonamental saber d'on ve l'autor i quins compromisos manifesta. L'obra t'ajuda a entendre la vida i viceversa. És un equilibri delicat. No són les cartes a la seva dona les que m'informen de com era, o les que em serveixen de

suport per a llegir un poema, sinó que he d'aprendre a llegir els poemes en què aquesta alteritat femenina pot ser aliada o traïdora, sempre a la llum de la llengua en què sorgeix. No pots dir, doncs, que un poema és el resultat de l'experiència d'un dia concret, sinó que el poema t'ajudarà a entendre com ha analitzat el poeta aquella experiència concreta. El poema "Todtnauberg", ¿és un homenatge o un veredicte? Quan es llegeix un escriptor, s'han de tenir en compte dues coses. La primera és la llengua que ell crea: la paraula *silenci* no té el mateix valor en Mallarmé que en René Char, en Riba, o en Espriu. Cal saber quina incisió fa l'individu dins la seva pròpia llengua, com s'hi inscriu la seva subjectivitat. La segona cosa és el moment històric, pel fet que l'escriptura mateixa implica una historització. Verdaguer no es treu el mite de l'Atlàntida de la màniga (per fer-te'n una idea, mira't *L'Atlàntida* de Vidal-Naquet). L'autonomia del subjecte és una garantia de l'autonomia de l'obra. Verdaguer segueix el corrent europeu d'aleshores, amb la seva manya peculiar.

Moltes vegades, bases la teva interpretació en frases o en fets que va dir Celan o que li varen ocórrer. Però, els més grans poemes, ¿no són aquells que fins i tot aconsegueixen independitzar-se d'allò que els origina?

Hi ha qui diu que el poeta parla en nom de la generalitat (això és relativament cert en el cas dels poetes nacionals), o que el poema passa a ser una experiència compartible per tothom. Jo no hi estic d'acord. El que fa el poeta és aturar la generalitat en una especificitat i en una singularitat, per això escriu d'*aquella manera*. Les experiències no sempre són transferibles. S'ha d'aprendre a escoltar l'alteritat. I la literatura permet una individuació radical. El que cal, doncs, és subratllar les diferències en lloc d'esborrar-les en el si d'una suposada generalitat. Ja sabem cap a on mena tot això. La paraula *catòlic* significa universal. Sovint es tradueix així: o ets universal, és a dir, com jo, o no ets. Gadamer arranca els poemes de la seva especificitat i els llença en un calaix de sastre en què diverses interpretacions són possibles. Hem de tenir en compte que la cultura tendeix a harmonitzar, a treure tot allò que molesta.

Treballes amb el grup de recerca de Jean Bollack, un dels màxims experts en la poesia de Celan. Com va néixer aquesta col·laboració?

Bollack es va posar en contacte amb mi arran d'un monogràfic de la revista *Quimera* dedicat a Celan, que jo havia coordinat i en què havia inserit un text seu. Aleshores jo ja estava preparat per tenir un diàleg amb un especialista. El van sorprendre els meus coneixements de Celan i em va demanar que m'integràs en el seu equip. El nostre treball s'articula al voltant de la discussió. El punt de partida és sempre un text que ens interessa desxifrar. No sé què hauria fet si hagués continuat sense interlocutors en un ambient cultural tan hostil com el nostre. Te'n puc posar un exemple que mostra l'estat de la qüestió: Miquel Bauçà diu en *El Canvi* que la xenofòbia pren en ell dues formes: la convencional o tradicional, però també la del menyspreu envers aquells que estudien les llunyanies, quan el que haurien de fer és estudiar les coses estrictament nostrades. Jo sóc del parer contrari, com Lichtenberg, que deia que va aprendre a escriure en alemany quan se'n va anar a Anglaterra. És a dir: només puc estudiar les coses nostrades amb pertinència si primer he après a mirar en detall les llunyanies. Fer l'esforç de llegir Celan m'has permès de veure que *Primera història d'Esther* d'Espriu era una mena de rèplica al *Nabí* de Carner. Intent mirar-me totes les coses de la meva cultura amb els ulls de l'estranger.

Consideracions sobre el concepte de dominació

FELIP MARTÍ-JUFRESA I GERARD ROSICH

INTRODUCCIÓ

L'intent de pensar en què consisteix la dominació ens obliga, en un primer temps, a deslliurar-nos de totes les obvietats que giren al seu voltant. Tant les que fan referència al seu "objecte", identificant-la molt sovint amb institucions i determinades pràctiques (sobretot les que anomenem polítiques), com les conceptuals que l'associen al camp semàntic de l'opressió, l'esclavatge o l'obediència, les valoratives que la circumscriuen a l'àmbit de les pràctiques "dolentes" a eradicar, o les "subjectives" que la redueixen a un tipus de relacions només entre humans. Certament, haurem de definir la relació entre el contingut que donarem al concepte de dominació i aquestes obvietats, però en el procés esperem guanyar un camp d'estudi que ens permeti interpretar la situació en la qual es troba el pensament i el moviment anticapitalista.

Per molt que intuïtivament tots sapiguem què és el que ens molesta realment en "la dominació", no és tan senzill fer-ne la teoria. D'entrada no podrem argumentar que el que ens molesta és la seva injustícia (car quina seria la justícia que no domina?) o bé la vulneració d'alguns principis com els d'igualtat o llibertat (car són principis històrics, no operatius en altres configuracions socials, sense esmentar el fet que actualment passen per ser els principis sobre els quals s'assenta la dominació més sofisticada, l'imperi de la democràcia occidental).

D'altra banda, observem que algunes d'aquelles pràctiques que cauen sota el nom de dominació i que per això són foragitades col·lectivament, pressuposen un concepte de dominació que s'aplica estrictament igual a altres àmbits on aquestes mateixes pràctiques no provoquen cap problema, són corrents i fins i tot són considerades necessàries. El tractament que els animals humans dispensen als altres animals en seria un bon exemple. Així, potser haurem de reconèixer que certs esdeveniments que habitualment no associem a la dominació tenen característiques molt semblants a altres que sí que li associem, independentment de la relació que tinguin entre ells. És el que de vegades s'ha insinuat amb el sintagma "la dominació de la naturalesa".

De fet, sembla que l'àmbit en el qual la dominació esdevé problemàtica és l'àmbit de les relacions entre els humans perquè, quan ens hi fixem una mica més, apreciem que l'operació que hi ha entre hom i una màquina i hom i el seu empleat té la mateixa característica estructural, però no la mateixa problematicitat. Per tant, potser el que ens molesta realment no és la dominació, sinó el desdibuixament d'una diferència que considerem fonamental: humà/no-humà; desdibuixament que certes activitats impliquen quan els termes que posen en relació són tots dos "humans". Deixem per ara la consideració

de per què ens importa tant aquesta distinció. El primer que hem de deixar clar és que “la” dominació no sembla molestar mentre no afecti a l’àmbit humà.

Per encarar la resposta a la pregunta per l’essència de la dominació ens caldrà primerament embastar una sèrie de categories ontològiques a partir de les quals podrem pensar els salts lògics que requerirà aquesta resposta. No podrem fonamentar però dignament aquestes categories ja que això voldria dir començar per escriure un tractat d’ontologia. El fet és que si volem entendre de què va la dominació ens haurem de posar d’acord en uns quants punts.

Esperem que aquest avenç serveixi alhora de *petitio benevolentiae* destinada a tots els lectors. I ara ja podem entrar en matèria.

I. TEORIA PROVISIONAL DE LA DOMINACIÓ

a) Matèria i Transcendental

Que hi ha *quelcom*, “qu’il y a *quelque chose*”, “que *lo* hay”… El començament d’aquestes consideracions no pot ser altre que la constatació de que hi ha coses i no *només* el buit (o el ple). Es tracta doncs de començar fixant-se no tant en el fet de que *és*, de que *hi ha* en contrast amb la possibilitat de que hagués pogut no ser el cas absolutament, en que hagués pogut no haver-hi res, ni el buit, ni la matèria, ni res de res (*niente*, *nada*, *néant*, *nihil*), sinó en el fet de que hi ha *quelcom*, de que hi ha certament buit però també *matèria*, sigui quina sigui i sigui com sigui, però hi ha *matèria* i no només buit.

La consideració d’aquest *fet* ens situa precisament en un punt en el qual podem obviar tant el seu *fer* precís com qualsevol consideració sobre el seu *factor*. La manera com queda configurat aquest entremesclall de matèria i buit-de-matèria serà l’objecte de les consideracions posteriors. Per ara *només* ens cal considerar que hi ha matèria-i-buit-de-matèria: que *n’*hi ha i que és finita.

Anomenem “transcendental” qualsevol dispositiu, norma, llei, regla, imperatiu o costum possibles, qualsevol distribució possible de funcions, tasques o identitats… que *expliqui* l’adopció de tal o tal altra actitud o comportament possible per part de qualsevol entitat possible. “Transcendental” és doncs aquell dispositiu lògic que explica un possible comportament del que sigui: que explica que aquell comportament del que sigui, sigui aquell i no un altre. Dit encara en altres termes: “transcendental” és el nom que escollim per esmentar qualsevol tipus de regla que pugui ser considerada com determinant de comportaments, actes, conductes, reaccions… com determinant de qualsevol tipus de determinació, tingui aquesta determinació la modalitat que tingui.

Allò que un transcendental *regula* o *pot regular* és la matèria i allò que *queda* o *pot quedar* regulat per un transcendental és —en tant que unitat— una entitat i —en tant que totalitat— un món. ‘Món’ és la possible disposició de tota la matèria que opera un transcendental. Cada transcendental disposa doncs tota la matèria. Un transcendental sempre instaura la diferència en el cor de tota la matèria, sempre ho regula tot: el que regula perquè ho regula i el que no regula perquè no ho regula (o ho no-regula).

Tot transcendental divideix doncs el món que determina en dos àmbits: un àmbit de positivitat, que és la totalitat del que pot determinar (tot el determinable per aquell transcendental) i un àmbit de negativitat, que és tot el que només pot determinar com a in-determinat (com allò que queda fora del seu àmbit de regulació). El món d’un transcendental és sempre la unió del seu àmbit de positivitat i el seu àmbit de negativitat.

Aquesta distinció ens permet definir dos conjunts de transcendentals diferents en quant a l’extensió dels seus àmbits. El conjunt de transcendentals l’àmbit de positivitat dels quals és idèntic a tota la matèria (altrament dit, que no deixen res indeterminat) i que anomenem “transcendentals universals”, i el conjunt de transcendentals l’àmbit de positivitat dels quals és només una part de tota la matèria i que anomenem “transcendentals parcials”. Això ens permet definir el transcendental-límit l’àmbit de positivitat del qual és el conjunt buit o, dit al revés, aquell transcendental l’àmbit de negativitat del qual és tota la matèria. Qualsevol transcendental l’àmbit de positivitat del qual

sigui el conjunt buit defineix la possibilitat de la "indeterminació universal", l'absència total de determinació de la matèria.

Els transcendentals universals afecten de forma preeminent a qualsevol entitat material possible. Ara ja podem afirmar que tot transcendental parcial pressuposa un transcendental universal. Així, per exemple: *volum, flogist, massa, acidesa, calòric, temperatura…* són transcendentals universals en tant que determinen positivament qualsevol entitat material possible; *viure, pintar, ser unicorn, ser galàxia, monogàmia…* són transcendentals parcials.

b) Dominació

Anomenem "dominació" l'*imperar* de qualsevol transcendental; l'estar en *vigor* de qualsevol dispositiu que expliqui el comportament precís de qualsevol entitat material possible. Dominació és l'efectivitat d'un transcendental. És el nom del fet que un transcendental determina o explica el comportament de la matèria, del que hi ha, del que es dóna. Matèria i transcendental són les dues cares de la dominació. La matèria és el què, el transcendental és el com i la dominació és el que passa: *que passa* (dominació) *com passa* (transcendental) *el què* (matèria) que passa, o encara: com (transcendental) passa (dominació) el què (matèria) que passa (dominació).

L'imperar d'un transcendental té dos aspectes: el que impera és un determinat transcendental i el fet "que impera" vol dir que d'entre tots els possibles és aquest i no un altre, és a dir, que s'imposa entre qualsevol transcendental. La pregunta a la qual s'haurà de saber respondre en l'anàlisi concreta de qualsevol dominació serà doncs: per què impera aquest transcendental i no un altre?

La dominació d'un transcendental variarà en funció de l'efectivitat d'aquest transcendental. Tota dominació tindrà un grau. Com més imperi un transcendental, és a dir com més determini tot el que pot determinar (el seu àmbit de positivitat), més dominarà, més intensa serà la seva dominació; com menys estigui en vigor, menys dominarà, menys intensa serà la dominació. El mínim de dominació d'un transcendental qualsevol es donarà doncs quan aquell transcendental tot i essent possible no determini cap comportament de tots els que pot determinar. Només en aquest cas podrem dir, en sentit absolut, que un transcendental no domina. El màxim de Dominació d'un transcendental qualsevol es donarà quan aquell transcendental determini tots els comportaments que podia determinar en funció del seu àmbit de positivitat. Entre aquests dos límits s'establirà una escala de graus de dominació que caldrà observar de més a prop.

A un transcendental en tant que domina o exerceix efectivament dominació, l'anomenem transcendental-en-vigor. Altrament dit: "transcendental-en-vigor" és la *substància* de qualsevol dominació, "allò" que exerceix o en què consisteix concretament qualsevol dominació. El vigor del transcendental rau en que és aquest el que explica o disposa un comportament o una posició i no un altre.

Així mateix, haurem de ser molt curosos en no identificar el dominant amb entitats, aspectes o atributs. El dominant no serà doncs cap dels termes que donen lloc i es co-determinen segons un mateix transcendental, sinó qualsevol transcendental *en tant que* determina efectivament o domina un comportament, un "estat d'ànim", un moviment o una situació qualsevol. "Dominant" és doncs un sinònim de "transcendental-en-vigor".

Dins la tipologia de transcendentals, hi trobarem un conjunt que manifestarà un vigor hiperbòlic, una tenacitat especialment notable, un imperi particularment estable: uns transcendentals que no "es cansaran" de dominar, un cop i un altre, tot el que poden dominar. Per ara, i de forma provisional, els anomenem "transcendentals-en-hipervigor" o "hipertranscendentals".

Certament caldrà filar més prim, però ara ja podem definir el conjunt de transcendentals que exerciran el grau més elevat de dominació, el conjunt de transcendentals més dominants: serà el conjunt que definirà la intersecció dels "transcendentals universals" i els "transcendentals-en-hipervigor". Aquest conjunt s'endurà la palma de la Dominació perquè aliarà màxima extensió i màxima vigència. Dominació de

tot (a tothora, a tot arreu). Aquesta intersecció ens permet excloure aquells transcendentals que, tot essent universals, no tenen cap vigor (flogist, calòric…).

Qualsevol transcendental en tant que no impera està en latència. Latent i imperant (o vigent) són els dos modes en els quals es pot trobar tot transcendental possible.

Caldrà fer una tipologia del grau de latència d'un transcendental per poder donar raó de tots aquells transcendentals que expliquen comportaments precisos, i que per tant tenen un grau d'efectivitat o de dominació, sense determinar *majoritàriament* tot el que podrien determinar. Podrem dir que aquells transcendentals que es trobin majoritàriament en latència seran aleshores transcendentals *minoritaris* en quant a llur dominació o vigència. Un transcendental que no domini res del que podria dominar, estarà en latència absoluta. Aquesta situació definirà l'absència absoluta de dominació d'un transcendental. La indeterminació absoluta de tota la matèria també podria ser definida com aquella situació en la qual cap transcendental no es trobaria en vigència o, dit al revés, aquella situació on tots els transcendentals es trobarien en latència absoluta. En aquest cas no hi hauria cap tipus de dominació de la matèria o, dit al revés, l'única dominació que imperaria seria l'absència total de Dominació: an-arquia o absència absoluta de comandament de la matèria.

Cada àmbit de positivitat establirà doncs un *llindar* a partir del qual un transcendental podrà ser considerat com a *dominant* en aquell àmbit o com a *latent* en aquell àmbit. El grau de latència d'un transcendental serà inversament proporcional al grau de vigor del o dels altres transcendentals susceptibles de determinar el mateix àmbit de positivitat. Aquest joc definirà un tipus de conflictivitat que veurem més tard.

Per tot això, "dominada" ho és tota entitat en tant que determinada segons una certa "dominació", és a dir segons l'imperi d'un determinat transcendental, sigui quina sigui la tasca, la funció, l'acció o el comportament que aquesta entitat faci o tingui en el Dispositiu considerat. Així, per estrany o de mal gust que pugui sonar, tan dominat pel capitalisme liberal es troba un especulador de borsa, un accionista d'una multinacional o un banquer de Londres, com un treballador en una fàbrica de sabatilles "Nike" a Indonèsia, una caixera de supermercat a París, una professora de matemàtiques en una escola privada de monges a Granollers o una peladora de gambes en una fàbrica de congelats a Marràqueix. Tan dominada per la llei de la gravitació universal es troba la burilla de matèria que anomenem "planeta Terra" com s'hi troba l'estrella que anomenem "Sol" o l'entitat material que hi ha en el centre de la nostra galàxia. Tan dominat es troba per la norma de cordialitat aquell que dóna les gràcies al quiosquer en rebre el canvi com el quiosquer en respondre-li "de res" o en tenir mala consciència per no haver-se recordat de respondre o no haver-ho fet a temps. Tan dominat es troba per la distribució de tot allò que és a partir de la diferència entre "menjable/no-menjable" l'ós afamat com l'animal de torn devorat, l'arbust rosegat, l'ocell desestimat o el plàstic abandonat.

Afegirem que, per nosaltres, la noció d'"objecte" serà bàsicament un sinònim del concepte de "dominat". No haurem de confondre objecte amb "Objectivitat". Aquesta dirà el nom d'un determinat conjunt de dominacions, el conjunt d'aquelles dominacions que abastaran a tota entitat *qua* entitat: serà el nom que donarem al conjunt que definirà la intersecció abans esmentada del conjunt de transcendentals universals i el conjunt de transcendentals en hipervigor.

c) Cosa i Contingència

A qualsevol objecte considerat en tant que irreductible a la dominació del dominant que el domina, l'anomenem "cosa". Això vol dir, ni més ni menys, que tota dominació és finita o, dit al revés, que cap dominació no pot ser *infinita* per més imperant que sembli. La finitud d'una dominació es dóna o bé perquè l'objecte no "es deixa" mai dominar del tot (ja precisarem més tard què batega darrera d'aquesta idea), o bé perquè el transcendental en vigor o no és l'únic a poder dominar aquella cosa o pot dominar-la d'una altra manera.[1]

La dominabilitat o determinabilitat d'una cosa és "allò" *infinitament* indominable però sempre finitament dominat. Ara podem afegir que allò que resulta de la seva limitació, fixació, regulació o definició efectiva és l'entitat en tant que dominada. Així, des d'aquest punt de vista, allò que es domina no és la matèria sinó una força, una capacitat, un *poder*: un poder de determinació, un poder de dominació, una dominabilitat.

Ara bé, com sempre ha ensenyat la filosofia, no ens trobem mai davant de *coses* en estat pur, sinó que ens trobem sempre amb *objectes* que alhora "signifiquen" (de maneres que caldrà tipificar) la seva irreductibilitat a la dominació de torn, que "fan saber" la seva radical inadequació íntima respecte a llur condició d'objecte de torn. Si establim una distinció de matís entre objecte i dominat, l'objecte serà el dominat en tant que no *mostra* la seva irreductibilitat absoluta respecte la dominació de torn.

Qualsevol dominat en tant que capaç de ser dominat per transcendentals diferents, direm que és "contingent". Sense aquesta obertura que implica la "pluridominabilitat" del mateix és impossible pensar qualsevol conflicte transcendental. Altrament dit, tot conflicte transcendental serà un indicador d'aquesta obertura.

Si de fet hem estat pensant tota l'estona la contingència en el cor de la dominació, ara l'hem mostrada a partir de la resistència de tot dominat a la dominació de torn. Efectivament, la diferència que hem intentat mostrar entre transcendental i dominant rau només en la vigència o latència, i aquesta distinció només es fa patent en considerar que donada una dominació sempre serà pensable una altra dominació, això és, l'efectivitat d'un altre transcendental. Per tant, i aquest és un punt cabdal pel nostre propòsit, és necessari tornar a remarcar que tota dominació és contingent, per molt que en certs casos costi pensar altres transcendentals possibles. Com més vigor tingui una dominació, menys evident serà la seva contingència.[2]

II. DE LA CONFLICTIVITAT

Hem començat a exposar l'origen de la conflictivitat de la dominació (la finitud de la dominació, la pluridominabilitat de qualsevol cosa, la contingència…). El que ara volem mirar de presentar molt breument són els diferents tipus de conflictes.

a) Conflictes inter-transcendentals o Competència entre transcendentals

Hi haurà competència entre transcendentals allà on la mateixa cosa pugui ser dominada per transcendentals diferents. I ja hem dit que això, per difícil que sigui de considerar en certs casos, es dóna en cada cosa, en cada dominable. El dominat és essencialment conflictiu. L'absència de conflictivitat només podrà ser interpretada com la situació que defineix el grau màxim de dominació d'un transcendental. L'absència de conflicte només pot ser pensada com l'imperar d'un sol transcendental sobre tot el seu àmbit de positivitat o, dit al revés, com el romandre en el màxim grau de latència o u-topia de qualsevol altre transcendental susceptible de dominar el mateix àmbit de positivitat. Com dèiem abans, el conjunt de transcendentals universals en hipervigor, allò que normalment s'anomena "les lleis fonamentals de la matèria" i que estudia la ciència física, són els millors exemples dels dominants màxims, els transcendentals que exerceixen el grau màxim de dominació. Però no hem d'oblidar que en un àmbit de positivitat molt més petit com és el del transcendental "capitalisme liberal", aquesta situació d'"imperi sense contrast d'un transcendental" és el que alguns teòrics pretenien descriure amb el sintagma "el Final de la Història".

Tot conflicte entre transcendentals és doncs un conflicte entre l'imperi del transcendental en major vigor i l'imperi menor d'un transcendental concurrent. Sense l'estrany vigor d'un transcendental concurrent principalment en latència no hi hauria cap tipus de conflicte transcendental. Com ja hem avançat anteriorment, del grau de conflictivitat d'una situació en podrem deduir el valor de la diferent modalitat dels

transcendentals en competència, i viceversa: quan el valor de la diferència sigui molt alta, la conflictivitat serà mínima; quan la conflictivitat sigui màxima, la diferència serà mínima.

Per exemple, si definim l'anomenada "dominació masculina" com l'imperar d'un transcendental parcial, un dispositiu (o dispositiu de dispositius) en hipervigor en el seu àmbit de positivitat (tots els animals home), aleshores el feminisme és aquell transcendental que mira de desvigorar el vigor dels dispositius socials masculins oposant-hi uns altres dispositius socials que miren de dominar altrament el mateix àmbit de positivitat.

b) Conflictes intra-transcendentals o Competència de dominats

Hem de tenir cura a l'hora de saber distingir la conflictivitat que genera un conflicte de transcendentals i la conflictivitat que genera la competició entre dos o més dominats (per una mateixa Dominació, és clar) per ocupar el mateix "lloc transcendental". Si en el cas precedent, el dels conflictes inter-transcendentals, el conflicte ho era per imposar la dominació d'un o altre transcendental en el mateix àmbit, en aquest cas si alguna cosa fa el conflicte de dominats és afirmar la vigència i el vigor del mateix transcendental, del transcendental en vigor. Res més lluny aquí del "desig" dels dominats en conflicte que canviar de Dominació. Els dominats lluiten aquí estrictament pel mateix, per l'imperi del mateix transcendental. El conflicte es redueix a la discussió per accedir al mateix "lloc".

Aquesta diferència de conflictivitats és doncs clau i serà a la base de la diferent interpretació dels conflictes concrets. Tots hem discutit alguna vegada sobre el tipus de conflicte que era la "lluita de classes" reproduint així la baralla anacrònica entre Marx i Nietzsche: el proletariat pretén simplement ocupar el lloc transcendental anomenat "burgesia" o posa sobre la taula un conflicte de transcendentals? Hem sentit també sovint la interpretació que fa néixer un conflicte de l'altre: el proletariat només vol, efectivament, "ser com els burgesos" però com que el transcendental "capitalisme liberal" consisteix precisament en operar la diferència "burgesia/proletariat", l'èxit de la suplantació que busca la lluita proletària *només* pot provocar un canvi transcendental. A aquest transcendental que vindria a ocupar el domini del capitalisme liberal se'n diu "el comunisme". El mateix ha succeït amb el feminisme: redistribueix el feminisme la diferència "home/dona" o es limita a desitjar mimèticament la masculinitat? O potser produeix el primer a partir del segon?

III. DE LA SUBJECTIVITAT I DE LA LLIBERTAT

a) Molèstia-de-dominació (o mal-de-dominació)

És des de tota aquesta conceptografia que ara podem mirar d'embastar la resposta a la pregunta pel neguit o la molèstia que constatem, de vegades, davant del fenomen de la dominació. La molèstia, el neguit mostrat, produït respecte a una dominació és un fenomen clau sense el qual no es pot entendre perquè anomenem "dominació" a l'efectivitat de qualsevol tipus de regularitat o legalitat.

Allà on s'observa un desajustament, una resistència, una distància d'una entitat respecte al lloc transcendental al qual és assignada per la dominació d'un transcendental en vigor, assistim al naixement de la subjectivitat. Aquesta inadequació que indica tota molèstia entre la situació de dominat —l'objectivació— i la cosa mateixa que és dominada, és la distància que constitueix la cosa en subjecte, és a dir, en lloc d'un conflicte intra- o inter-transcendental. És aquesta molèstia la que permet pensar la finitud d'un transcendental en vigor, i amb això la que obre la possibilitat de pensar la diferència entre dominat i cosa. Sense ser suficient, només l'allunyament de si en tant que dominat que opera la molèstia respecte a la dominació de torn, fa advenible una modificació de la legalitat vigent o la seva afirmació. Només la presència d'aquest lapse obre a la possibilitat del colapse del transcendental en vigor.

On no hi ha molèstia no hi pot haver conflicte. On no hi ha molèstia no hi pot haver subjecte, sinó només

objecte. On no hi ha molèstia, només hi pot haver inèrcia; inèrcia transcendental; inèrcia de l'objecte en la seva plena adequació al transcendental en vigor que dóna raó del seu comportament. Un objecte inert, en inèrcia transcendental, no pot entrar en qüestió o en crisi. Què és el que pot fer entrar un objecte inert en qüestió o en crisi i provocar la molèstia que faci possible la contestació de tal o tal altra dominació? No podrem escapolir-nos de la necessitat d'haver de tractar aquesta pregunta.

Si hi ha "molèstia de dominació", si una dominació *molesta*, això vol dir que hi ha o inadequació al lloc transcendental que l'entitat molesta ocupa o inadequació al transcendental-en-vigor *a seques.* Només des d'aquesta molèstia es pot pensar la resistència a qualsevol dominació per molt que aquesta resistència no aconsegueixi modificar en res la dominació de torn; només des d'aquesta molèstia pot advenir una transformació de la legalitat vigent.

b) De l'animal home

En aquest sentit podem definir l'animal home com aquell dominat capaç de molestar-se per qualsevol dominació. D'una manera o d'una altra, amb un grau o un altre, l'home és l'única entitat coneguda fins a dia d'avui amb capacitat per contestar *qualsevol* dominació, independentment de la capacitat, poder o potència que tingui de desvigorar la dominació que contesta, que (el) molesta. Aquesta potencialitat de desencaix, de desajustament, d'in-harmonia respecte a l'imperar de qualsevol transcendental (fins i tot respecte els més vigents de tots i sense la vigència dels quals deixaria de ser l'entitat que és), fa la soledat actual de l'animal home en l'Univers, en el tot de la matèria i el buit-de-matèria. Fins que no trobem (o siguem trobats per) un altre compost de "matèria i buit-de-matèria" que tingui la capacitat infinita de contestar qualsevol dominació, romandrem en aquesta soledat còsmica.

Que a cap animal home li vingui al cap contestar seriosament el volum, no vol dir que el volum com a tal no pugui ser font de contestació, de molèstia. Què podria voler dir trobar-se malament amb el volum? Sentir-se malament en la "volumitat" de la matèria i delirar una materialitat sense volum? Sens dubte una sensibilitat molesta amb el volum o la temperatura serà l'exemple d'una sensibilitat destinada a la tristesa i la insatisfacció ja que l'animal en qüestió no pot ser fora de l'imperar d'aquests transcendentals. Però l'evident extravagància d'aquesta molèstia no la fa impossible i ens ajuda a visualitzar aquesta capacitat infinita de desencaix o di-stanciament.

Subjectivitat n'hi ha allà on es mostra desencaix amb la legalitat vigent, amb el transcendental que impera. La llibertat, en canvi, és la capacitat de di-stanciament respecte a l'imperar de *qualsevol* llei, sigui la que sigui. La subjectivitat de l'animal home és infinita perquè és capaç de distanciar-se, respondre o contestar qualsevol llei o norma, i fins i tot és capaç de distanciar-se del *fet* fonamental, del simple *fet* que *hi ha* quelcom i no *no-ser*: capaç de distanciar-se de "La Dominació" com a tal. L'animal home és capaç de desencaixar-se del ser mateix, de desitjar que no hi hagués hagut mai res de res, d'estimar-se més aviat el no-ser que el ser. Aquest desig de no-ser és el significat més banal de la paraula "nihilisme": l'oda i l'elegia del *nihil* ("oh, vull deixar de ser testimoni del ser, vull fugir del domini de La Dominació…").

Que l'animal home no tingui res a fer en la seva contestació efectiva de la temperatura o de la llei que regula els diferents estats de la matèria, no vol dir que no pugui des-adequar-se'n, que no pugui manifestar una molèstia respecte a aquesta Dominació. Estem segurs que si féssim un repàs d'arxius de centres hospitalaris, de poesies i contes per nens d'arreu podríem trobar deliris, verbalitzacions i imatges diverses d'aquesta contestació, d'aquest di-stanciament respecte a la temperatura, respecte a la solidesa del cos humà o de qualsevol cos sòlid, manifestacions del desig de ser aire o líquid, del desig de fugir de la respiració o de l'alimentació. Que totes aquestes empreses estiguin condemnades a sucumbir al més estrepitós fracàs, que el vigor de les lleis contestades no pateixi cap variació arran d'aquesta contestació no només no fa aquests distanciaments menys efectuables, sinó que allà on manifesten la infinitesa de la capacitat de contestació

humana es converteixen en emblemes d'aquest tret que (per ara) ens entotsola i per això mateix esdevenen proves hiperbòliques de la humanitat d'aquests excèntrics empresaris.

El que ara caldria esbrinar és perquè els animals-home acostumen a contestar certes lleis i no unes altres, o dit altrament, perquè miren d'adequar-se el millor possible a certes lleis i defugir-ne d'altres. Això ens hauria de dur a pensar la relació entre aquest complex i paradoxal fenomen que anomenem "la vida" i el contingut precís d'això que banalment anomenem "la felicitat".

IV. DE LA FELICITAT I EL COMUNISME

Seguint una tipologia que haurem de precisar, l'imperar de certs transcendentals, és a dir certes dominacions, allunyarà l'animal home[3] de la dominació que s'adequa millor al seu "context de dominació". A aquesta dominació que permet que l'animal home s'adeqüi màximament a les seves condicions de vida, al seu "context de dominació", l'anomenem "la felicitat" i al transcendental correlatiu a aquesta dominació "transcendental-de-felicitat".

Un dels punts claus consistirà en establir el grau de vigor al qual pot aspirar aquest transcendental i el contingut precís de les pràctiques que regula. La història de la humanitat ha designat de moltes maneres aquella situació on dominaria establement el transcendental de felicitat. Per nosaltres, i aquesta és la nostra aposta, "comunisme" és un dels noms d'aquest transcendental.

En aquest punt hem de ser màximament precisos. La dominació estable del comunisme no seria "totalitària", en el sentit que eliminaria qualsevol tipus de contestació, ja que l'animal home és precisament aquell dominat capaç de contestar "qualsevol" dominació. El totalitarisme és la ficció d'una dominació infinita, és a dir, la ficció de l'eradicació absoluta de la llibertat. Però tal com hem explicat abans, la llibertat no serà mai *absolutament* eradicable perquè no és cap transcendental, com a tal llibertat no regula ni determina pràctiques, sinó que és "allò" que permet contestar qualsevol dominació d'un transcendental, inclosa "La Dominació" com a tal. La contingència que hem instaurat en el cor de la dominació és la que obre la possibilitat de la seva revocació, és aquesta obertura ontològica la que hem anomenat "llibertat". A què respon doncs el comunisme? A quin *malestar* de dominació pretén respondre?

Esbossarem, per acabar, les línies a partir de les quals caldria respondre a aquestes preguntes, remetent alhora el lector a un altre treball en curs[4] .

En el marc de dominació que defineixen els transcendentals que regulen la vida, l'animal home desplega un conjunt d'activitats destinat a assegurar el màxim d'efectivitat al conjunt de transcendentals que "mira" d'estabilitzar al màxim la vida humana. L'economia és un subconjunt d'aquests transcendentals[5] que contesten momentàniament la inestabilitat de la vida com a tal. Així, el comunisme econòmic (en front d'altres tipus d'economia) seria aquella dominació que organitzaria millor aquesta contestació de la hiperdominació que regula la vida, ja que asseguraria la màxima extensió al seu àmbit de positivitat (tots els animals humans) i garantiria el menor grau de molèstia. Ara bé, el grau de dominació del comunisme no eliminaria la hiperdominació que exerceixen els transcendentals que regulen la vida i que són en gran part l'origen de la infelicitat, car és precisament el domini d'aquests transcendentals els que permeten que hi hagi "vida".

1. Se'ns podria objectar que si bé cap dominació precisa és infinita, el que sí que és *infinit* és que hi hagi Dominació, el fet que, sigui el que sigui el que domini, hi ha d'haver algun tipus de dominació. Certament, sense aquest *fet* no hi hauria res. És doncs el moment de recordar el que hem demanat precisament d'oblidar o deixar de banda al començament. Que hi ha Dominació vol dir simplement que *hi ha*, més enllà o

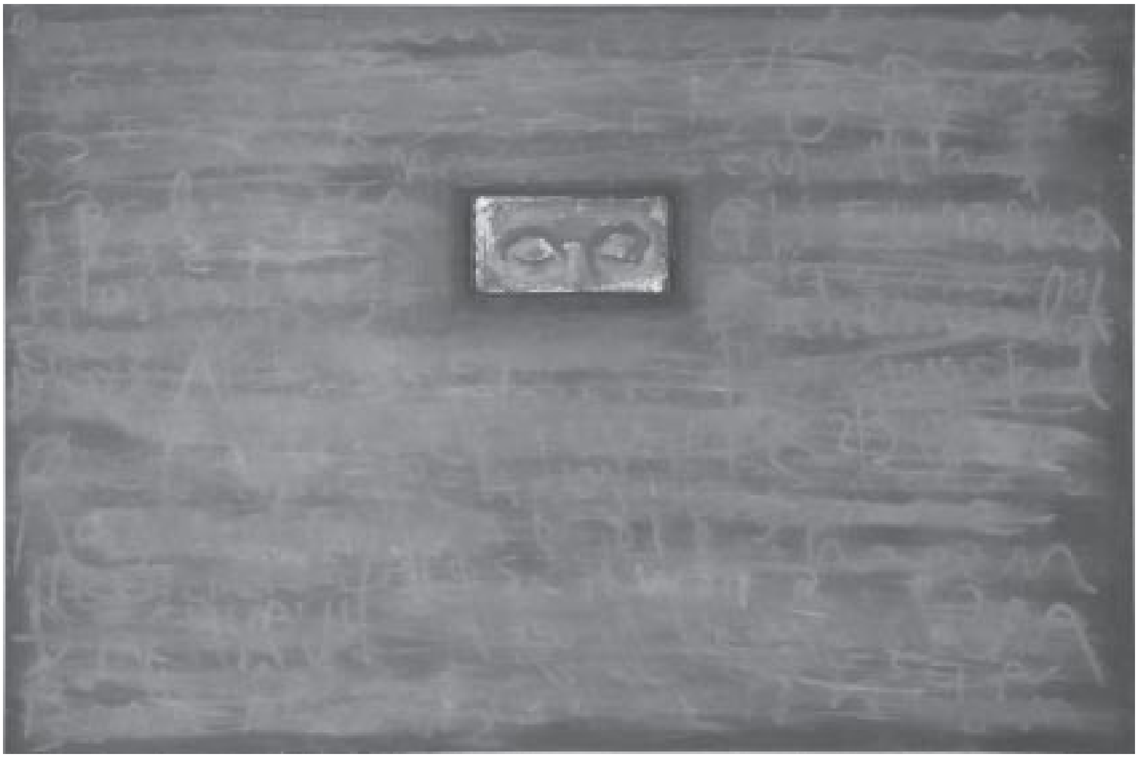
més ençà de la consideració precisa de què sigui i com sigui el que hi ha: no insistir tant ara en que *n*'hi ha, sinó en que n'*hi ha*. Insistir en la Dominació *com a tal* i no tant en la matèria o el transcendental: no en què és ni com és sinó en *que és*. La Dominació és el "ser" del transcendental que defineix el què és com és. La Dominació és el ser "vist" des del prisma del transcendental. De la mateixa manera que el ser és la Dominació "vista" des del prisma del "què" és, de l'"ens". La Dominació *com a tal* és el ser del que és més enllà de la consideració de com és el que és i què és el que és. Però, evidentment, el ser on ens ha tocat ser no és sense què ni sense com. La finitud de la Dominació com a tal es situa doncs en un altre punt, en el fet de que hagués pogut no ser, en la nua possibilitat de que no hi hagués hagut res de res.

2. És important remarcar en aquest punt que per qüestions expositives pot haver semblat que establíem un procés genètic a l'hora d'exposar la diferència Transcendental-Dominació. Això pot haver dut a malinterpretar el fet que la dominació és el cas d'un transcendental. El procés ha estat l'invers. De la constatació de que "el fet" és que hi ha diferents tipus de regularitats i disposicions que operen (el que en aquí hem anomenat el vigor d'un transcendental) i una conflictivitat associada a tot el que disposen, hem generat el concepte de transcendental en tant que el possible o la substància d'una dominació. Això ens ha permès pensar la radical contingència de qualsevol dominació.

3. En aquest cas ens centrem en l'animal home però caldria pensar el mateix per a cada ésser viu.

4. Martí-Jufresa, F. i Rosich, G.: "Consideracions actuals sobre el concepte de revolució", Actes del Congrés *Pensament Polític als Països Catalans: història i prospectiva 1714-2014*, Centre d'Estudis de Temes Contemporanis (pendent de publicació).

5. Que ara ens centrem en l'economia no vol pas dir que el comunisme sigui només un sistema econòmic. També és un sistema polític, social, científic.... El transcendental de felicitat és transversal a totes les institucions de l'animal home.



Memòria i ceguesa, 2005
assemblatge, tècnica mixta i cendres sobre fusta, 150x100 cm

Perpinyard. Perpinyà dur*

Bona tarda a tothom,

Què és l'*any polar*? Per què en féu manta referència al vostre llibre, publicat ara fa 11 anys, a cinc mans, i a cinc veus? Malparleu al llarg de tot el llibre. Al llarg de tots els contes malparleu i renegueu. A sobre, els vostres personatges sempre estan "gomorritzant o gomorritzant-se"— curiós i intel·ligent aquest terme, que fa referència a la passió amorosa entre mascles i femelles, per diferenciar-se del verb sodomitzar que s'associa a l'homosexualitat. Uns contes, per cert, molt bons —feia molt temps que no llegia literatura policíaca. Mai m'ha entusiasmat, però aquesta vegada m'ho he passat molt bé.

Perpinyhard[1] ve a ser una cartografia de Perpinyà —al darrere hi ha el Rosselló i la Cerdanya, i la reivindicació de la identitat i de la llengua catalana. Una llengua farcida de dial·lectalismes (de vegades m'ha costat de comprendre —amb el súmmum que el diccionari de l'IEC no contempla aquestes entrades— no tot, però, s'ha de contemplar) però que amareu bellament tota sencera. Fa bona flaire. Els ulls, quan els llegeixes, s'esbatanen. O potser es sorprenen i s'esbatanen tant perquè ja sóc un lector i escriptor del català central. Central, sí, potser massa central.

Perpinyhard seria una cartografia literària sobre la vostra ciutat, la "Fidelíssima Vila". El mot cartografia ve de l'ofici de fer mapes. Crec, però, que aquest terme en la literatura catalana, quan començà a utilitzar-se més sovint, fou arran de les "cartografies del desig" que el Comitè d'Escriptores de PEN Català va organitzar les primaveres del 1997 i 1998 a la ciutat de Barcelona. Eren intents per fer palesar l'*autoritat* de l'obra literària de les dones. Dit d'una altra manera, les relacions d'autoritat no s'establien pas per la coneixença personal entre escriptores, sinó per les lectures que es van fer entre elles. L'autoritat, concepte bastant estès ara entre la filosofia, te la concedeixen els altres. Un no pot exigir-la. Maria Mercè Marçal deia en el primer pròleg de *Cartografies del desig*. *Quinze escriptores i el seu món*: "(...) vam esbossar coordenades, meridians i paral·lels d'aquestes cartografies. És a dir, d'aquest conjunt de mapes imaginaris traçats entorn de la relació entre escriptores amb el desig col·lectiu de subratllar la força creativa de les dones". [2]

Vosaltres vau fer una cartografia, per cert molt masculina —potser no hi havia altra manera- sobre Perpinyà. La vostra ciutat, el centre dels vostres deliris. La metròpoli del Rosselló. La nostra ciutat del nord dels Països Catalans. Arístides Maillol i el carrer dels Cardaires esdevenen punts referencials de les vostres narracions. Són els centres del mapa. Punts de referència obligada del vostre imaginari narratiu, com desvetlla Gerard Jacquet en el darrer conte " A la fi, el paio se moreix". Jacquet desglossa el misteri de la creació a cinc mans i explica una mica de passada el projecte del llibre, prèviament convidats per "una parella prou tossuda per haver creat i fer créixer, vint anys durant, una editorial nord-catalana" (pàg. 115 del llibre). Per tant, el caire resistencialista hi és present en tots els contes. Hi ha gent que oblida o renega —com els pares de l'Anne que també han renegat del

judaisme al conte "Els ànecs de Mèkong" de Joan-Lluís Lluís.

Canviant de registre. L'ús del pretèrit perfet simple és un mode verbal utilitzat freqüentment per vosaltres? Us ho pregunto perquè ho desconec. Bezsonoff l'empra força sovint en la seva darrera novel·la *Les amnèsies de Déu*.[3]

Al llarg dels cinc relats hi són presents tots els elements més característics de la novel·la negra. Noies bufones, prostitutes, la droga, policíes, macarres, imatges d'homosexualitat forçosa —com a símbol de revenja per haver violat una prostituta. La sang i el fetge. Assassinats amb esbudellaments de panxes i d'altres parts del cos. I l'alcohol, sempre present, com a esperit que teixeix moltes de les relacions humanes. I l'amor, però, sobretot, la solitud i la tristesa del Robert, de'n Deddé, de la Sally. Els autors han de crear tot aquest ambient "policíac" perquè la ciutat de Perpinyà esdevingui un lloc propici per a la novel·la negra.

Diu Aleix Renyé al conte "El perfum de la Núria": "Des d'aquell dia havia passat a ser "l'especialista". I ell què en sabia d'aquells palatrecos de catalanistes! Res. No li interessava ni poc ni molt tot aquell entrellat de partits polítics raquítics, associacions folklòrico-integristes, publicacions impresentables, ràdios inaudibles, llibreries polsoses i quatre o cinc il·luminats un poc perillosos" (pàg.18).

Canviem sobtadament de registre, de seguida en tornem. Vull recitar aquests versos:

> Un incendi a l'horitzó :
>
> Pobres aires, pobres cases.
>
> Crepuscle de maig.

Aquests versos són de Gerard Jacquet —pàgina 21— del poemari *Dolces nafres*[4] , publicat també pel Trabucaire un 20 d'abril. Versos curts, impressions profundes. Com haikús que no arriben a ser haikús —mètricament no ben resolts— però que pretenen copsar l'instant d'una imatge, volgudament fugíssera. A la vegada, el poemari s'amara de l'estètica de la "paraula viva" maragalliana: mètrica lliure i trencada, gairebé al marge de qualsevol llei de la mètrica i aprehenent *la paraula viva* de la gent del Rosselló. Moltes paraules que, per cert desconec, com a escriptor del català oriental. Una manera d'escriure que em recorda a la que practiquen certs escriptors de la Franja de Ponent i de Tortosa, amb els quals no hi estic d'acord.

> Dins del meu cor
>
> no hi ha res
>
> només un pitit flux de sang
>
> com un nus minúscul
>
> de gàlaxies entrebillonades.

Un petit flux de sang. Les paraules dites amb afany de veritat han de travessar-te i desglaçar-te el cap benpensant, com va dir Kafka i repetí Ingeborg Bachmann; Jacquet és, a més a més, qui fineix *Perpinyhard* amb el conte "A la fi, el paio se moreix". I tanmateix fa una versió francesa de *Dolces nafres*, no del tot fidel a la versió original catalana.

Torno a fer un canvi de registre. Dono les gràcies a Joan Daniel Bezsonoff per denunciar l'antisemitisme present al Rosselló i a tot l'estat francès durant la II Guerra Mundial. L'autor denuncïa el tema de les deportacions davant d'una posició inicial totalment silenciosa i col·laboracionista. Els francesos, amb el seu silenci, van col·laborar en la deportació dels jueus francesos —i no francesos— als diversos camps d'extermini escampats per Europa. El llibre al qual em refereixo ja el saben: *Les amnèsies de Déu* (Empúries, 2005), premiat a diversos llocs. L'exemple més clar és el del pare mossèn Puig que passarà d'un antisemitisme d'arrel catòlica, augmentat per l'Action française i la lectura dels diaris com *Je suis partout* o *L'Indépendant*, a salvar infants jueus per influència de la seva amistançada, i la lectura de Georges Bernanos *Les grands cimetières sous la lune* (1938): "Aquella lectura l'havia trastornat. Havia descobert les atrocitats franquistes." (pàg. 69).

Amb un accent diferent de *Les amnèsies de Déu*, Bezsonoff ja esmenta, de passada, el tema judaic al conte "Tramuntana" de *Perpinyhard*. L'Anne és filla d'uns jueus renegats d'Orà (pàg 78). És com si a l'autor el tema del "renegament" l'anguniés. Unes planes més enllà, parla del renegament a la identitat catalana de la dona del protagonista, la Maria i es refereix a ella: "No sentirïí més la seua veu d'ànec sodomitzat, el seu accent de catalana renegada, valgui el pleonasme" (pàg. 91).

Les amnèsies de Déu també parla de Perpinyà. Tots els cinc autors de *Perpinyhard* escriuen de les passejades per la ciutat. Sacsegen la ciutat. L'escolten. Per això Bezsonoff ens diu que "Caminar és canviar d'època. Com si anessis per una ciutat estrangera"[5] . De fet, a *Les amnèsies de Déu* els personatges caminen molt, s'amaren dels carrers de les viles i pobles. Memorables són les passejades de mossèn Puig i Sandrine per Besiers.

La crítica a Hitler i al nazisme és demoledora. S'ataca l'embogiment del dictador, es ridiculitza la seva obra *Mein Kampf,* i a tots aquells que creien que els jueus eren el boc expiatori de tots els mals de la societat francesa. En paraules de mossèn Puig al rector de Taltüell: "Llegeix *Mein Kampf* i comprendràs que aqueix home és el dimoni...Tot hi és! *La haine de la France,*

*l'élimination des juif, la conquête des grands espaces en Russie...*T'ho repeteixi. Aqueix home és l'encarnació del mal, *C'est l'Antéchrist*" (pàg. 145).

Aquesta és la meva breu aportació a la taula d'aquesta tarda. Desconec, ho dic d'avançada, tot el que s'està fent en aquesta part del territori lingüístic. Em fa la sensació que necessiteu la cooperació de la resta d'escriptors, d'associacions i d'institucions dels Països Catalans. I nosaltres continuem necessitant les vostres obres i la vostra resistència lingüística en un ambient tan advers.

Voldria acabar aquesta intervenció llegint aquest poema de Jacquet amb flaires de *Perpinyhard*, tot esperant l'arribada d'una possible mercaderia, o esperant la puta de torn amb actitud de tristesa*:*

En la pluja dels cotxes
el vestit gitador
la maleta que pesa
enrampat com un pal
En el balu dels neons
esperant que vingui l'alba
sol damunt del macadam
en la pluja dels cotxes.

No havia sentit mai la paraula macadam. Al diccionari de l'IEC no es troba —així de malament es va fer la primera edició del 1995— però sí al de l'Enciclopèdia catalana; Moltes gràcies.

ADRIÀ CHAVARRIA

* Aquest text fou llegit en una taula rodona del XXIVè Congrès de l'Associació de Joves Escriptors en Llengua Catalana del dia 21 d'octubre del 2006 a la ciutat de Perpinyà.

1. Xatard, Emili. *Perpinyhard*. Perpinyà, Llibres del Trabucaire, 1995. Emili Xatard era el pseudònim col·lectiu dels autors dels cinc contes que signaven *Perpinyhard*. Els autors són: Aleix Renyé, Miquel Sargatal, Joan-Lluís Lluís, Joan-Daniel Bezsonoff i Gerard Jacquet.

2.*Cartografies del desig. Quinze escriptores i el seu món*. A cura de Maria-Mercè Marçal. Barcelona, Proa *La Mirada*, 1998. Pròleg de M-M-M (pàg. 6).

3. Bezsonoff, Joan Daniel. *Les amnèsies de Déu*. Barcelona, Edicions 62, 1ª edició 2005.

4.Jacquet, Gerard. *Dolces nafres*. Perpinyà, Edicions Trabucaire, 2005. Hi ha també una versió al francès d'aquests poemes

5. Bezsonoff, Joan Daniel. *Les amnèsies de Déu*. Op.cit.

Rels. Revista d'idees i cultura. Número 5

A la primavera del 2005 la revista *Rels* va publicar el seu número 5 —sisè— contra tot pronòstic, atès que és una iniciativa que s'ha tirat endavant gràcies a l'esforç i tenacitat de l'Ivan Favà i l'Adrià Chavarria. Això em satisfà especialment perquè els dos van ser alumnes meus, i ja destacaven per l'interès o la proposta d'elements de discussió o de reflexió. Ben diferents, però propers en la curiositat intel·lectual, que explica que hagin portat a bon port una revista seriosa, rigorosa i a l'hora innovadora com aquesta. A més també comparteixen una sana prudència, i una aproximació a les realitats un xic relativitzant, conscients sempre de la magnitud de les qüestions complexes.

També vull recalcar que aquesta iniciativa s'ha endegat des de Tortosa, i ha tingut el recolzament de les institucions local. Encara que és una ciutat que està bastant allunyada del panorama cultural

català, s'ha demostrat capaç de participar-hi i a més sense perdre la connexió amb altres moviments de major abast, com també s'ha impulsat des de la revista. De fet, malgrat la situació força excèntrica en molts aspectes, Tortosa ha tingut focus culturals i connexions amb moments i moviments culturals catalans com es palesa encara ara a la ciutat. Potser aquesta realitat d'aïllament ha esperonat iniciatives com aquesta revista o d'altres. A més no es pot perdre de vista que les localitats secundàries de Catalunya han estat fructíferes i actives en associacionisme i vida cultural, no tant com es voldria, però amb el dinamisme suficient com per a poder comprendre l'alt nivell d'una publicació com aquesta, feta des d'un lloc petit i amb mitjans més que modestos.

La revista *Rels* en general i el número 5 en particular aborden aspectes relatius al pensament i a la cultura des d'una sèrie de propostes que procuren oferir la pluralitat d'opinions o de visions sobre temes importants, universals o d'actualitat però abordats des d'una perspectiva diferent, amb aproximacions tangencials o d'aspectes aparentment subsidiaris. Així es fa amb l'estudi de la producció literària, amb una sèrie de notes d'assaig i amb la poesia o a partir d'una entrevista. D'aquesta manera cobra sentit la idea dels editors sobre que ...*Rels no és cap autopista d'idees. Són travessies o dreceres plenes de dubtes i de viaranys, potser incompresos per molts. L'objectiu: la interpel·lació a l'altre o als altres, segurament mai resolta ni mai plantejada del tot.*

En un cert sentit, la revista és un mirall del pensament actual, un xic esmicolat, en què una certa compartimentació del coneixement i de la cultura, renoven l'aïllament de les disciplines científiques o artístiques, o allò que la ciència propugna com a especialització. Això es reflecteix en la portada on diversos mots indiquen els continguts, però d'alguna manera es supera amb una persistent recerca de la veritat o d'allò essencial i "pur", que segurament és el mateix. Aquest fil conductor travessa els escrits però també la producció artística o poètica, que es juxtaposa al pensament nu, racional. Aquesta disparitat lluny d'aportar una imatge de *colage*, ens mostra l'objectiu comú que és entendre i explicar-nos. En aquest sentit, les poesies i les fotografies són reclams permanents a la sensibilitat, a la introspecció o també a la interpel·lació. Així la fotografia de Cinta Mata, tria elements industrials, urbans o naturals molt elementals, gairebé singulars que amb la seva repetició aconsegueix multiplicar i aprofundir en el sentit de la puresa, convertint-se en textures contrastades, formes simples sovint geometritzades, on allò real o quotidià esdevé una abstracció perfeccionada o assoleix un lirisme exquisit com l'herba que creix a l'asfalt. Els poemes comparteixen sovint aquesta sobrietat expressiva que els fa així propers, on es poden compartir emocions amb l'autor. Sembla que la poesia *Sorra als ulls* de Núria Albó ens ho pot corroborar:

Moltes vegades lluny i mai absent
M'acompanyes pertot com un aire que talla
Vell record d'un sol nom
Clar ressò d'una veu
Com el vent, com el mar
Com la sorra als ulls buits
D'una carn no abastada

Contrariament al que podria suggerir aquesta "essencialitat", la idea de les dreceres mostra la voluntat de la línia editorial de la publicació de defugir de les solucions fàcils, de la simplificació a la que està sotmès el pensament en els temps actuals, i que afecta també a la cultura, sovint navegant entre la vulgaritat i l'empobriment. Vivim una època en què es simplifica la comprensió de la realitat, es banalitza i com a resultat d'això s'allunya de l'enfocament crític. En aquest sentit es manifesta Sophie Ernst en el seu article de la revista relatiu a *Ensenyar d'entrada la història o deure de memòria,* quan al preguntar-se sobre com s'ha d'ensenyar a l'escola el que va ser l'holocaust es demana: *Com es pot subratllar el caràcter excepcional i l'escàndol moral de l'esdeveniment i integrar-lo alhora en un recorregut escolar molt codificat?...* A més a més valora les dificultats que entranya l'explicació d'aquest fenomen en uns nivells on la maduresa no existeix, i endemés hi ha un problema subjacent quan observa que *aquesta derivació cap a l'escola permet estalviar-se el veritable treball de reflexió col·lectiva. L'escola no és capaç de tot, i en canvi els francesos tenen la tendència a esperar-ne alhora la regeneració i la reparació de la societat sencera.* Crec que la reflexió és de màxima actualitat, atès que també ara es preveu que el sistema educatiu arribi on no ho fa la família o la pròpia societat, i tot i la importància que té en la formació com a ciutadans, gairebé res està pensat directament en aquest termes. L'autora segueix reflexionant sobre aquesta qüestió en els termes següents: *s'ha investit aquesta història amb una missió d'educació cívica i moral concebuda, de manera estranya, a partir d'un plantejament emocional de ruptura amb la resta de pràctiques escolars. Perquè l'ensenyament ha de ser en principi racional i crític...*

Precisament el tractament de les víctimes amb una certa sacralització o fins i tot la culpabilització ha produït *...els efectes inversos al que es pretenia, la indiferència, la burla, o el cinisme...El victimisme estimula, i no pot fer altra cosa que estimular la competència entre les víctimes.* I reflexiona *Per què les víctimes d'ahir s'han convertit en els botxins d'avui?...Com si la condició de descendent directe o de cosí llunyà d'una població exterminada hagués de fer que fos promogut al rang "de víctima que ha de romandre innocent...".*

Malauradament en l'actitud dels humans hi ha quelcom d'aquest gènere. En un terreny de menys brutalitat Helene Cixous en explicar que Barcelona ha estat una ciutat que ha patit atacs, o desastres, com el de 1714, observa que *Barcelona es burla de la fatalitat. No és espanyol això. Aquesta capacitat de florir en la incapacitat és espiritual*. Per tant, la resistència engendra energia, com la descrita i estimada per aquesta autora a Barcelona.

Però la reflexió de Sophie Ernst va més enllà d'allò relatiu al nivell de formació, el coneixement o les actituds immorals respecte d'una situació com el progrés del nazisme o la deriva totalitària del moviment boltxevic cap al totalitarisme. La autora observa que això es produí en una tradició humanista o entre persones formades intel·lectualment, la qual cosa posa en entredit que l'educació racional sigui el camí per afrontar el despertar de les consciències. En definitiva, l'autora es mostra crítica amb les iniciatives lligades al "deure de memòria" i que a més de que *hi ha per a cada edat una entrada possible...Potser cal una vida sencera i una bona dosi d'escepticisme per entendre què va passar que va ser el nazisme.*

La realitat copsada per els mitjans d'informació o fins i tot viscuda és cada cop més virtual i més maquillada, i per tant els *media* generen estats d'opinió, que han reemplaçat a l'anàlisi crític, dialèctic i profund dels problemes. D'aquí el valor que tenen algunes propostes com les recollides a *Rels*, que posen sobre la taula elements de reflexió, i també algunes solucions, però sempre obertes a la interpel·lació. En aquest sentit, la pregunta esdevé tan important o més que les respostes, i així es plasma en la entrevista feta a Leixaiahu Leibovits sobre la Xoà. Però a més el tema de l'Holocaust en el seu 60è aniversari no s'aborda de forma lineal o directa sinó des de la drecera o l'aspecte de la Xoà. Des d'un concepte en què el judaisme ha versat la seva comprensió de poble sacrificat, tot manipulant el terme des d'un punt de vista religiós i com s'argumenta en l'entrevista *...per acabar d'una vegada amb la paraula Shoa* on s'arriba a parlar d'una *victimització tan totalitària com ho va ser la matança.* De fet Leixaiahu posa en relació això amb el fet que no cal un mot hebreu que indiqui la mort dels jueus. El tema no és menor, perquè la comprensió del sacrifici és present en el pensament religiós judaic, i constitueix un dels elements que recollirà el cristianisme en la crucifixió.

L'entrevista amb L. Leibovits, m'ha resultat més interessant i complexa. Aquest científic i filòsof israelià ja mort el 1994, però crític amb aspectes de la política d'Israel, argumenta que la xoà ha servit darrerament en el cas de l'estat d'Israel per a què molts jueus identifiquessin la judeïtat**.** En aquest sentit, crec que dona una molt bona explicació del problema de la judeïtat, quan afirma que *des del segle XIX i fins a l'actualitat hi ha una dissociació entre la noció de judeïtat i la noció de judaisme. Hi ja milions de persones, potser 10 o 12 milions a tot el món que són conscients d'una manera molt sincera de la seva judeïtat, però la majoria no té cap relació amb el judaisme. Tanmateix es consideren sincerament jueus.* I amb molta intel·ligència afirma que *Si en el món dels jueus tingués per contingut el judaisme, la Xoà no hauria canviat res per als jueus.* Això em fa pensar amb el rebrot de la comprensió apocalíptica del món que s'ha anat desenvolupant en els darrers anys, i que actualment està incidint el pensament dels nordamericans republicans. Allí on la religió perd entitat, es recupera en la versió més radical apocalíptica, on el to amenaçador és més important que la pròpia idiosincràsia religiosa. Cosa semblant passa amb la renovació del pensament jihadista a l'Islam, que reacciona en sentir-se envaït per l'occidentalisme, la progressiva laicització i racionalització.

Dit d'altra manera l'entrevistat apunta que aquesta consciència col·lectiva de víctimes o de sacrifici col·lectiu ha donat cohesió a una judeïtat que com el cristianisme a Occident s'han vist tocats per la laicització en primera instància i per el desplegament del agnosticisme o del ateisme després, clarament des del segle XIX. Però L. Leibovits és rotund en un tema fonamental com és el de l'estat d'Israel on defensa que *l'estat d'Israel té raó d'existir com a marc de la independència política nacional del poble jueu, i no com un instrument de dominació israelita d'un altre poble.* En la segona part d'aquesta sucosa entrevista entra en altres anàlisis de caire més filosòfic, on destaca la importància de la

consciència, entesa com a responsabilitat de l'home envers a ell mateix, i en canvi afirma que no hi ha valors universals. La combinació de les dos reflexions donen com a resultat una comprensió massa individualista, i en aquest sentit s'explica que arribi a afirmar que l'home, o la noció d'humanitat no és un valor universal.

En aquest sentit, el recorregut pel problema de la juedïtat troba un convenient contrapunt en la revista quan es fa la ressenya del llibre de Joan B. Culla, sobre *Israel, el somni i la tragèdia*, que de forma encertada situa el tema amb aquests termes: *segurament no hi ha cap altre tòpic més comú en la política internacional que estigui més en boca de tothom que el conflicte israeliano-palestí.* En aquesta ressenya l'autor, Xavier Ballester que valora positivament el llibre es centra sobretot en l'explicació del perquè de les postures pro-palestines i antisraelianes sobre el conflicte a Catalunya. Així argumenta que l'interès respecte dels palestins i en contra d'Israel al nostre país es deu a la identificació que s'ha fet d'Israel respecte dels americans, i que no es té en consideració que els palestins siguin terroristes o que Arafat hagués estat un corrupte, encara que l'entorn de A. Sharon tampoc està lliure de pecat. En tot cas, crec que simplifica en excés la qüestió, en indicar que a Catalunya hi ha *una comprensió total i absoluta vers els palestins, odi ferotge i irracional vers els israelians...* La seva asseveració és només en part acceptable, tot i que és interessant l'observació segons la qual a Catalunya predomina el provincialisme, i el mirar-nos el melic sobta que hi hagi un interès per l'esmentat tema. Comparteixo la idea que Catalunya ha caigut en aquest parany, i que resulta un xic desencisador quan descobrim la vinculació que hi hagut amb l'exterior, amb Europa o amb Amèrica en els anys de la dictadura sense anar més lluny. Fins i tot la primera declaració d'independència es va formular des del centre català de La Habana el 1923. Encara que sembli un contrasentit Catalunya va ser internacional i potser menys localista que ara en les dècades centrals del segle XX, com es pot seguir en dos figures que son glossades en aquest número en la seva obra com eren Agustí Bartrà i Helena Valentí. Però tornant a la qüestió que està en el rerafons sobre l'interès envers al tema àraboisraelià com esmenten alguns i a la posició predominant a Catalunya ens sembla que l'autor passa per alt un tema capital en tot això, com és el nacionalisme d'un poble oprimit, que és un dels referents en què s'emmiralla Catalunya i també paradoxalment o potser no Euskadi.

En tot cas, la revista acull especialment la veu dels jueus i és un exercici sa, sobretot en el context d'una certa ideologia dominant com la que descriu Ballester, a més de la indiscutible significació que l'Holocaust té en tots els sentits, però cal no oblidar tampoc altres processos que com aquest han marcat la vida de països africans en els anys noranta i que pràcticament són desconeguts, o a petita escala s'han fet atrocitats que també reclamaven l'atenció de les consciències col·lectives, aquelles en les que no sembla creure en Leibovits. En aquest sentit, també cal valorar positivament l'entrevista que fa Adrià Chavarria a Alfredo Witschi-Cesari, com a representant de l'ajuda humanitària de les Nacions Unides a Colòmbia. Descriu amb cruesa la realitat colombiana, de conflicte de guerra civil encoberta, i de com hi ha una societat dual visible en uns segments privilegiats que viuen a la part nord de Bogotà i les dones del medi rural objecte de totes les opressions possibles. Parla d'una xifra rotunda com són els tres milions de desplaçats pel conflicte, els mateixos que aproximadament hi ha en el conflicte palestí-israelià.

Cal indicar que en el conflicte palestino-israelí s'hi emmirallen tots, no perquè sigui el conflicte, que no ho és, però que no te res a veure amb la brutalitat i magnitud de les matances de Ruanda, o fins i tot amb les atrocitats perpetrades als Balcans que estan ben a prop, i el tema dels desplaçats es semblant a Colombia, que es desconegut. El conflicte està instal·lat en el mig d'una de les regions de major importància geoestratègica del món, separa i manifesta plenament les distàncies entre la mediterrània septentrional i la meridional, la llunyania i proximitat entre l'Islam i Occident, i sobretot encarna el primer món *versus* el tercer món més enllà de les valoracions nacionalistes. Només cal veure la renda per càpita de Palestina estimada en 700 euros i la dels israelians en 21.000, que mostra que és un evident conflicte de classes (dades de tardor del 2005). D'aquí que també, *Del sionisme a la tragedia* reculli l'experiència de l'holocaust com a referent d'una entitat que com insinua Leibovits potser ha perdut l'anterior identitat religiosa.

La revista aborda a través de l'anàlisi d'algunes produccions literàries qüestions de màxima actualitat en les mentalitats contemporànies com són el tabú de la mort i el silenci, que es pot identificar amb la incomunicació. Aquestes mostren la riquesa literària que hi hagué a Catalunya

en els temps de la dictadura, ja fos en la primera transició des de l'exili com va fer Agustí Bartrà, o ja fos des d'aquí com Helena Valentí. D'altres passions universals ens en parla un Sòflocles reviscut en els comentaris de Thaïs Cloquell.

L'anàlisi sobre la comprensió entorn a la mort de Bartrà la fa Antoni Mora, que amb molt encert enceta la lectura de la percepció sobre el més enllà en autors anteriors a Bartrà, i on hi descobreix una interpretació on la inexperimentalitat i la mateixa impossibilitat de la vivència van situar a la mort en un terreny allunyat a la persona, en autors com Wittgenstein o Heidegger. Això té molt a veure amb la visió de tabú entorn a la mort en desenvolupament a les societats "civilitzades", en tant que no és, i no es pot conèixer. Mentre que la visió que ens ofereix de l'obra de Bartrà ens mostra una mort viscuda i propera, que cobra especial sentit en un autor considerat panvitalista, per ser un poeta de la vida i de la vitalitat. Això permet contextualitzar el seu pensament entorn a la mort que es viu de moltes maneres com diu A. Mora i a la quan l'autor glossat hi dedica una atenció especial.

Quina mort és la que entén Bartra? aborda una pluralitat d'aspectes en una fina anàlisi de l'obra d'aquest català universal, destacant-ne que estava obert al món i sobretot el fet que es dediqués a ...*l'experimentalitat, la interioritat, l'alteritat (en els seus diferents sentits)*. Això permet relacionar-lo amb obres com les de Faulkner o Broch on es destaca un camí de vivència en el morir. Per a Bartra, no es mor sol, com es sol creure, és més indica que ...*la meva mort comença amb la mort de l'altre...és un descentrament de la meva mort a la de l'altre, que suposa un dràstic i radical capgirament de tot pathos i de tota hegemonia de la mort...* En aquest sentit, les mentalitats occidentals han evolucionat cap a pensaments diferents a aquestes percepcions. En l'antiguitat la mort era quelcom temut i venerat, però que afectava al grup. El renaixement de l'individualisme a l'edat mitjana enfocava la mort en el jo, i des del segle XII les persones curaven pel seu traspàs, sense perdre aquesta identitat del traspàs vinculada al grup, als qui es queden, als qui resen i salven. La modernitat va portar a la mort del tu, i la contemporànietat va enterrar la mort, com ha vist Vovelle en el seu llibre sobre la història de la mort a Occident. El tema de la mort del tu es retroba en Bartra, però en un sentit encara més evolucionat on hi ha un dinamisme, que relaciona dialècticament la mort de l'altre amb la pròpia.

A través del tema de la mort es pot veure la concepció de la vida d'A. Bartra. La pluralitat de la mort comporta el reconeixement dels morts que compten en cada vida, i que en altres termes és un punt de vista, l'altre visió de la realitat, com es palesa en la concepció del poder, per a qui és una barreja de mort i de somni. En les seves paraules, *el poder és una al·lucinació mortífera.* També la manera diferent de comprendre el món, que ell va descobrir en arribar a Mèxic, es va fer evident en el concepte de la mort. A Mèxic les fronteres viscudes inicialment entre la seva cultura i la d'acollida es van convertir en *passatges, passadissos i ja laberints...* que es recull en l'editorial d'aquest número i que mostra una de les maneres d'aproximar-nos als altres. Com la mort, que Bartra va observar que els revolucionaris mexicans sabien morir sense desesperació, mentre que a Espanya morien sols o donaven la vida. Aquesta distància cultural, la llunyania entre els vius i els morts a la Catalunya que havia deixat es va esvair en un país on els *muertitos* són en plural i empetits amb dolçor i ironia, per tant més propers. Aquest era en part el sentit de la seva comprensió de la mort, on la posició de testimoni el feia supervivent.

També en el terreny de la literatura catalana, A. Chavarria ens parla dels silencis d'Helena Valentí, una autora que ens ha deixat un retrat de certes formes de vida de dones de la burgesia a la Barcelona de l'època franquista. Els convencionalismes que les atrapaven es superaven amb independència, però també amb silencis, on la quotidianetat marca la trama d'aquesta producció literària. El silenci i la solitud com a úniques fórmules per a escapar de la seva realitat, com a forma de lluita. Vist això ens atansem a situacions que són cada cop més comuns, on les persones que no poden acceptar un destí han de rendir-se al silenci o la solitud. I precisament com fa notar l'Adrià potser el caràcter obert de les històries narrades, resoltes o no resoltes podria explicar el perquè d'un cert oblit d'aquesta autora, que abordava una temàtica encara ara molt actual. Parafrasejant a l'autora podem retrobar un altre gran tema universal, el de la llibertat i els seus límits, quan afirma de les seves protagonistes: ...*eren dones conscients del preu d'haver triat una llibertat personal que ningú no apreciava, fora d'elles. Era el seu secret, aparentment solitari, i en el fons solidari.*

En definitiva el número 5 de la revista *Rels* acull aportacions que des del pensament i de les expressions artístiques es fan ressò de la crisi intel·lectual, però ofereix noves reflexions o horitzons,

no sempre definitius ni tampoc capitals, però esbossats i fonamentals. A més la connexió entre el món i el "nosaltres" és permanent, quan s'analitzen pensadors o pensaments d'arreu i d'aquí, sovint no molt coneguts però amb una obra d'entitat que valdria aquest reconeixement. L'aparent relativisme, o recurs a la interpel·lació condueix cap un essencialisme, que es concreta en la reivindicació de valors universals en les obres, en les persones i en la denúncia de les injustícies. Això però es fa des d'una explicació del món plural, crítica, i més comprensiva envers l'altre, allunyant-se del pensament canònic, racionalista i simplificador dels autors del segle XIX, que han marcat l'hegemonia intel·lectual d'Occident. Així el pensament de la contemporaneïtat, tot i la manca de referents estables, reconeix identitats i procura una dialèctica integradora que es desempallega d'apriorismes i dogmes, tot retornant a l'esperit i als sentiments de la humanitat.

MARIA BONET

[Paraules de la presentació del núm. 7 de *Rels, revista d'idees i cultura*, a la Biblioteca Francesc Oliver de Boteller de Tortosa (octubre del 2006).]

Set Rels d'Aigua

És per a mi un plaer i una satisfacció de poder presentar el número 7 de la revista Rels. Un plaer i una satisfacció per múltiples motius que miraré de sintetitzar. Primer de tot, perquè no és gaire habitual que una publicació en català que es defineix com a "revista d'idees i cultura", això és, una revista de pensament i cultura, arribi al número 7. Sabem com és de difícil la subsistència d'una revista de cultura en català. Són moltes les revistes de cultura que neixen i no passen del segon lliurament. Segon, perquè aquesta revista s'edita des de Tortosa. Hi ha el precedent il·lustre de *Gèminis*, *La Zuda* i *T(D)*, belles revistes que venen a subratllar la capitalitat cultural i literària de Tortosa. Però, si no recordo malament, per exemple, la revista *T(D),* impulsada pel poeta Albert Roig, no va passar del tercer número. No cal dir com és d'important per a l'equilibri territorial, per al teixit cultural, i per al futur d'una Catalunya en xarxa i laboratori cultural, que la creació s'estengui per tot el territori i que les ciutats mitjanes i grans generin, més enllà de Barcelona, una cultura renovadora amb referents propis, locals i universals, que pugui escampar-se per tots els Països Catalans en circuits culturals reals i virtuals. Hi ha el cas reconegut, per exemple, de *Reduccions*, la més important revista de poesia catalana, que s'edita a Vic. La revista *Rels,* que s'edita a Tortosa, és ja un nou referent que cal tenir en compte. I aquí ve un tercer punt de satisfacció. La majoria de les revistes de cultura que surten en català són editades gràcies a una institució, pública o privada, que la fa possible. Així *Serra d'Or*, per exemple, es publica gràcies al suport bàsic de l'Abadia de Montserrat; *Transversal*, és fruit d'una iniciativa de l'Ajuntament de Lleida, i ara té el suport ampliat dels ajuntaments que formen part de la Xarxa Transversal; o, *L'Espill*, publicada a València, és editada per la Universitat de València. En canvi, *Rels*, editada per l'associació Rels d'Aigua, és una revista nascuda d'un projecte personal de dues persones: d'Adrià Chavarria i d'Ivan Favà. Per bé que compten amb el suport limitat de diverses institucions, i, sobretot, amb el suport i la complicitat de nombrosos

amics i col·laboradors, l'Adrià i l'Iván són els que fan tota la feina de direcció, de disseny, d'edició, de producció i, en el possible, de promoció. El fet de no dependre de cap institució comporta molts problemes, sobretot de tipus econòmic, però també comporta coses favorables, i és que permet una revista totalment independent, que es regeix únicament pels interessos intel·lectuals i personals dels seus responsables. I, encara, aquí, una altra nova satisfacció, potser encara més important que les anteriors. I és la qualitat de la revista, la qualitat intel·lectual i literària. I, alhora, la capacitat de la revista *Rels* de generar pensament, de crear al seu voltant un nucli de pensament col·lectiu. I això no és gens fàcil. Fa anys que conec l'Adrià Chavarria i he pogut seguir el desenvolupament de la revista, i, en el possible, he maldat per ajudar l'Adrià a millorar i ampliar l'abast de *Rels,* és per això que vull, també, felicitar l'Adrià pel camí recorregut i li dono suport públicament. No hi ha dubte que la revista ha anat creixent, no solament en pàgines, també en ambició intel·lectual.

Aquest número 7 que presentem no té desperdici, començant pels dos magnífics poemes d'Ossip Mandelxtam traduïts directament del rus per Xènia Dyakonova. La Xènia Dyakonova, no la conec, he llegit algunes coses seves publicades a l'*AVUI* i sé que és una jove poeta russa que viu entre nosaltres i escriu i parla perfectament el català. Aquesta acollida que fa *Rels* d'aquesta jove poeta russa m'interessa molt. A vegades es diu, d'una manera ràpida, que la cultura catalana no interessa, que no té nivell, etc. I bé, hi ha el cas de la Xènia i d'altres escriptors i escriptores que viuen aquí, que s'han integrat totalment, sense problemes, penso, per exemple, en la Monika Zgustova, o en la Simona Skrabec, l'escriptora i teòrica eslovena, autora de l'estudi *L'estirp de la solitud. Arthur Schnitzler, Italo Svevo, Thomas Bernhard i Drago Jancar* (Institut d'Estudis Catalans, 2002), de qui es publica justament una entrevista amb Damià Gallardo, arran de l'edició de l'assaig *L'atzar de la lluita. El concepte d'Europa Central al segle XX*, publicat per l'editorial Afers. Doncs bé, la presència de Xènia Dyakonova i de Simona Skrabec en aquest número de *Rels* vol dir alguna cosa, alguna cosa important que cal destacar. Si a això hi afegim l'article d'Antoni Móra sobre les revistes culturals en català, l'assaig de Mercè Rius sobre les idees decrèpites del nou mil·leni, l'article d'Adrià Chavarria sobre la narrativa d'Helena Valentí i la republicació d'un text d'Arnau Pons sobre la traducció com a acte crític ja tenim més de mitja revista. Encara cal afegir l'article d'Araceli Bruch sobre el teatre d'Elfrida Jelinek o els poemes del poeta kurd Bejan Matur traduïts per Carles Duarte. Per bé que aquest no és un lliurament amb un tema monogràfic no hi ha dubte que la traducció hi té un paper destacat, com el té la poesia. Justament aquest número 7 inclou, per primera vegada, la publicació d'una plaquette de poesia, amb un disseny singular, que ocupa les 20 pàgines centrals de la revista. Es tracta d'un cicle de poemes, *El trànsit del mapa*, de Cinta Massip —una altra tortosina—, amb traducció a l'alemany de Ramon Farrés i fotografies de Mariano Zuzunaga. Tot un luxe que mostra clarament l'interès de *Rels* per la creació poètica.

Així, doncs, aquest número 7 resumeix, una mica —crec—, el que són alguns dels interessos centrals de la revista: la reflexió sobre el pensament contemporani, la recerca sobre la pròpia memòria històrica i la pròpia tradició cultural, la traducció com a acte crític i la creació poètica. A l'editorial es pot llegir: "Pensem que el conreu de les diverses formes d'expressió, en català, és important per a la filosofia, l'assaig i la poesia, entre altres. Aquestes són les formes d'expressió més menyspreades i desateses del nostre àmbit cultural. Quanta filosofia i assaig es fa en català?" No hi ha dubte que *Rels* practica amb l'exemple. La seva política poètica no és la cultura de la queixa sinó l'acció intel·lectual. Aquí estan els 7 números de la revista + el 0, això és els 8 lliuraments de *Rels,* des de l'estiu del 2002 fins a l'hivern del 2006...

Potser val la pena de fer un breu repàs dels continguts dels números anteriors de la revista. Ja des del número 0, de caràcter més local, es fan presents alguns dels interessos intel·lectuals dels quals hem parlat. Hi ha un article d'Adrià Chavarria sobre *Els catalans als camps nazis* de Montserrat Roig, un assaig sobre Hannah Arendt de Xavier Ballester, unes converses amb els escriptors Zoraida Burgos, Gerard Vergés i Manuel Pérez Bonfill, i diversos articles d'Ivan Favà, Araceli Bruch, Maria Bonet, Albert Mestres o Neus Aguado.

Al número 1 hi ha un monogràfic dedicat a la memòria històrica titulat "Alliberar la memòria" amb aportacions de Miquel López Crespí sobre la transició, Carles Torner sobre la Xoà, Xavier Ferré sobre la construcció nacional i Josep Sánchez Cervelló sobre les Terres de l'Ebre. Cal afegir-hi una entrevista amb Josep Fontana. Al número 2 hi ha reflexions d'Adrià Chavarria sobre Simone Weil i el judaisme, d'Antoni Mora sobre l'autobiografia de Sara Kofman, de Lluïsa Julià sobre Caterina Albert, i d'Albert Aixalà sobre Canetti. Al 3 hi ha un monògrafic dedicat a diferents pràctiques religioses que existeixen a Catalunya. Hi ha interessants entrevistes amb Ariel Edery, rabí de

la comunitat jueva ATID; amb Mariona Solé, mestra i directora del col·legi públic Jaume Balmes de Cervera; amb Hayyí Jalil, director de l'Institut d'Estudis Sufís de Barcelona i Iñaki Alonso, pastor de l'Església Evangèlica del carrer Gènova de Barcelona...

Al 4 hi trobem “Un petit tast de “filosofia catalana”, amb un article d'Antoni Móra sobre el pensament d'Eduard Nicol, una reflexió de Mercè Rius sobre *L'oceanografia del tedi* d'Eugeni d'Ors i un text de Gustau Muñoz sobre Joan Fuster. Al 5, amb motiu dels 60 anys d'Auschwitz, hi ha la traducció d'articles d'Henri Meschonnic, Shopie Ernst i una entrevista amb Ieixaiahu Leibovits. Podem llegir, també, un assaig d'Antoni Móra sobre Bartra i un altre d'Adrià Chavarria sobre Helena Valentí. Finalment, al 6, s'hi destaca un dossier dedicat al País Valèncià, coordinat per Gustau Muñoz, amb articles de Pau Viciano, Jordi Muñoz, Francesc Esteve, Ernest Garcia i Francesc Calafat. També, cal fer constar que el número 6 està il·lustrat amb obres de Maïs. És un fet nou. Això d'il·lustrar un número amb obres d'un mateix artista és una proposta que fa anys que la revista *El Contemporani* ha incorporat als seus continguts. És una pràctica interessant que cal treballar més. En el camp de la imatge, el disseny i les arts visuals *Rels* té molt camp per córrer...

Bé, doncs, en aquesta molt breu i apressada revisió dels diferents números de la revista és clar que hi ha uns noms que es repeteixen i uns temes recurrents. Hi ha, és clar, els interessos personals d'Adrià Chavarria i Ivan Favà, directors de la revista, i hi ha, també, la presència habitual d'Arnau Pons, Antoni Móra, Mercè Rius, Fina Birulés o Lluïsa Julià, entre d'altres, que, ben segur, amb la seva complicitat i amb les seves aportacions han contribuït a potenciar el caràcter singular i original de *Rels.*

Per acabar voldria remarcar alguns dels trets que em semblen més significatius de *Rels*:

1. La configuració informal d'un nucli de reflexió filosòfica, de pensament, en català amb aportacions d'Adrià Chavarria, Antoni Móra, Fina Birulés, Mercè Rius, Gustau Muñoz, Carles Torner o Arnau Pons, entre d'altres.

2. La publicació de traduccions d'obres emblemàtiques de la tradició poètica de la modernitat. Poca broma. *Rels* ha publicat en català el *Discurs de Bremen* de Paul Celan, en versió d'Arnau Pons (num. 3), o, atenció!, *Un cop de daus* de Mallarmé, en versió de Víctor Obiols (núm. 6). També, per exemple, un text inèdit d'Helène Cixous, “A Barcelona somiant Barcelona”, en traducció de Marta Segarra (núm. 5).

3. La reflexió sobre la memòria històrica, amb especial atenció sobre el cas català i el cas jueu.

4. La recerca sobre la pròpia tradició cultural, amb la recuperació d'autors i d'autores poc coneguts/des o estudiats/des.

5. L'aposta per la creació poètica i filosòfica en català des d'una perspectiva crítica i contemporània.

Em plau de saber que el nou número, el 8, que, en realitat, és el 9, està dedicat a Maria Mercè Marçal. Ja el número 0 s'obria amb un poema seu, “Per tu retorno d'un vell exili...” de *Desglaç.* El 8 és el buit que ens va deixar Maria Mercè Marçal, de nou feliçment evocada. És la poesia, és la memòria, és la dona. És el desig i la memòria... És la set del buit... La rel, potser, és la set del buit...

La revista *Rels,* lluny de l'essencialisme que podia evocar el seu nom, amb les seves evidents limitacions i amb les seves multiples virtuts, és una aportació de primer ordre a la nostra cultura. Cal potenciar-la i divulgar-la. Multiplicar les rels per ampliar les branques. El gest pregon. La memòria fèrtil. La mirada futura. Per molts anys! Per moltes rels!

MANUEL GUERRERO

[Paraules de la presentació del núm. 7 de *Rels, revista d'idees i cultura*, al Col·legi de Doctors i Llicenciats de Catalunya (9 d'octubre del 2006).]

“El final de l’aigua”

Montserrat Rodés

Fotografies: Julián E. Castro

El darrer llibre publicat, *Immunitats*, encara que està format per 50 poemes breus, el vaig concebre com a un únic poema fragmentat. És a dir, cada fragment volia que formés part d'un mateix discurs per *dir* i *desdir*. Amb aquestes *immunitats* pretenia reflectir el constant desassossec de l'ànima per trobar un indici de *possibilitat*, de *veritat.* El meu intent era crear, a través d'unes mínimes paraules, un estat de tensió que fos capaç de delatar les circumstàncies adverses i el desconcert en què hom és sotmès, en aquest imparable fluir dels dies.

Després d'un parèntesi creatiu, va anar sorgint una poètica una mica diferent a l'anterior, sense forçar absolutament res, com si el temps entre una escriptura i una altra hagués anat fent el seu camí, en un llarg procés meditatiu. Ens pot semblar que aquests nous poemes vulguin donar un gir als dels llibres anteriors, però de fet en són una continuació, perquè, de fet, considero que un poemari sempre condueix inconscientment a un altre, i que, sense l'un, l'altre no existiria, almenys de la mateixa manera. Així, doncs, aquests 8 poemes que trobareu a continuació (i que formen part d'un poemari encara en estat de gestació) en són una mostra. Un dels trets característics que tenen en comú els poemes d'aquesta sèrie que presentem, i que pren el títol genèric d'un dels versos, "El final de l'aigua", és la puntuació agramatical, que he utilitzat per crear una certa contraposició entre la duresa de la paraula i la densitat de la pausa. M'he capbussat per experimentar les infinites possibilitats de la llengua, perquè cada mot, indestriable, prengui la força necessària per expressar tota la seva significació. Sense oblidar, però, la finalitat última del poema que, a través de l'el·lipsi constant, pretén crear una predisposició en la reconstrucció final del poema, des del punt de vista del significat, mai exacte, sempre obert a la interpretació última d'aquest mateix significat. Tot i això, el més important, però, és aquella pulsió intuïtiva, que s'escapa de tot raonament, i que deixo fluir lliurament per trobar la solució en aquelles ocasions que només el rerefons de la ment és capaç de dictar amb la màxima expressivitat i precisió.

Després d'uns quants anys de treball i d'aprenentatge, puc afirmar que entenc per poesia o, més ben dit, per *fet poètic*, aquell discurs que essencialment sorgeix de dins, és a dir de la *veritat del poeta,* en el sentit que René Char l'entenia: *poesia* i *veritat* com a sinònims. El que més interessa en el procés creatiu és la recerca constant per arribar a una aproximació, per més mínima que sigui, a aquesta *possibilitat de veritat*, de vegades incògnita, però no del tot inassolible. En definitiva, només m'agradaria constatar que l'existència d'un poema és, o hauria de ser, un espai de necessària reflexió i d'aprofundiment inacabable, que només la complicitat amb el lector pot fer possible.

Montserrat Rodés
juny del 2007

DE res no ha servit reconeixe’ns,
en allò que sembla. Com abatre
el pols. La lenta combustió
desposseïda. De l’evidència.
Mentir-me. Sense saber-ne prou.



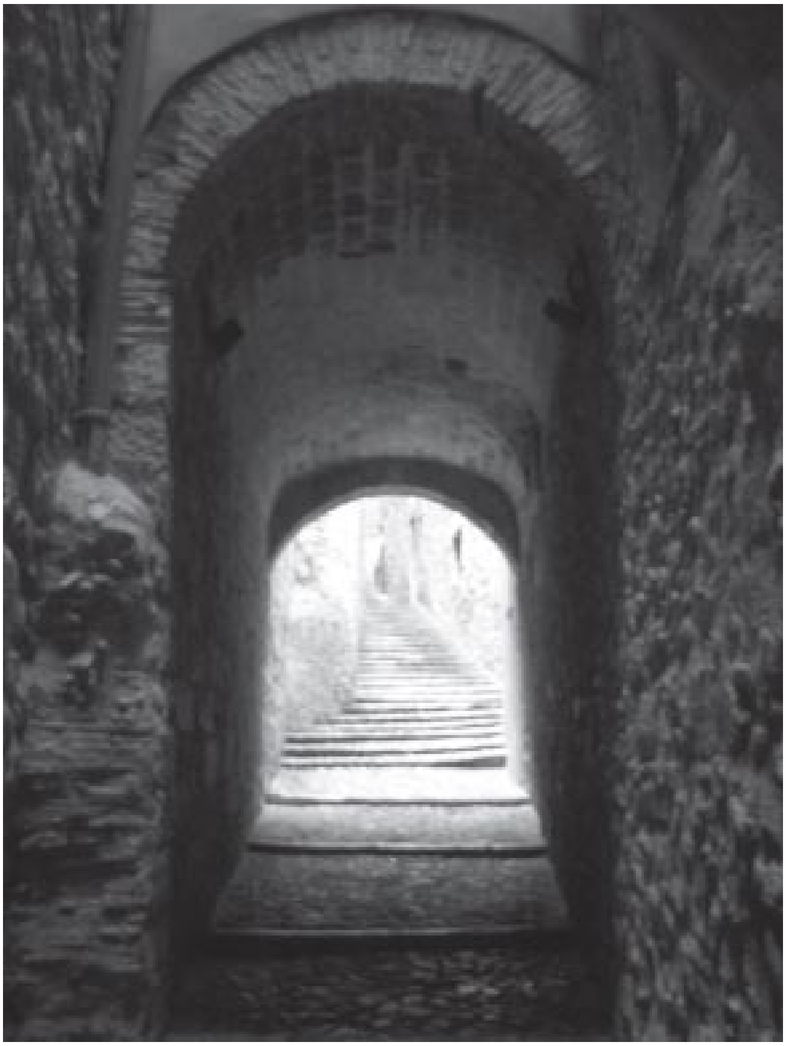
ACUDIR-HI, sense memòria.
No sabran pas que sóc aquí,
d'abans. No tendré l'ocasió
d'esperar. Que el desconegut
em parli. Sense motius, torna
l'indiferent a convocar-me.
No penso. Ni en altres coses.



FAIG temps. Per veure viure,
fora de mi. No sóc
l'origen de cap fet.
Sense atenir-me
a res. Ni tan sols a
la immundícia. Salto
per l'abisme dels dies.
Desordenadament.



EM dirigeixo a l’únic
que falta. No depenia
de mi, ocupar les trèmules
veus. Tan neutres. I aparèixer,
contràriament, al principi.



UNA vegada i una altra,
sempre s’endinsen al fons
dels miralls. Reflectint-se
a les mateixes parets.
Al buit del sostre. Murmuren
uns ulls. I el batec de les
mans. Infinites. Que escolten
com no hem guarit el silenci.



NO diré ni callaré
les causes. Em vull absent.
D’aquest impuls desbocat
per pensar-te. De l’excés
indòmit, confirmant tanta
fascinació inexacta.



UNA mica abans d’aquell
moment, en què res no es
mou. Podria separar
l’oblit, del mateix oblit.
Unir, vagament, els fets,
i no recordar el record.
La prèvia sensació, en
tocar el final de l’aigua.



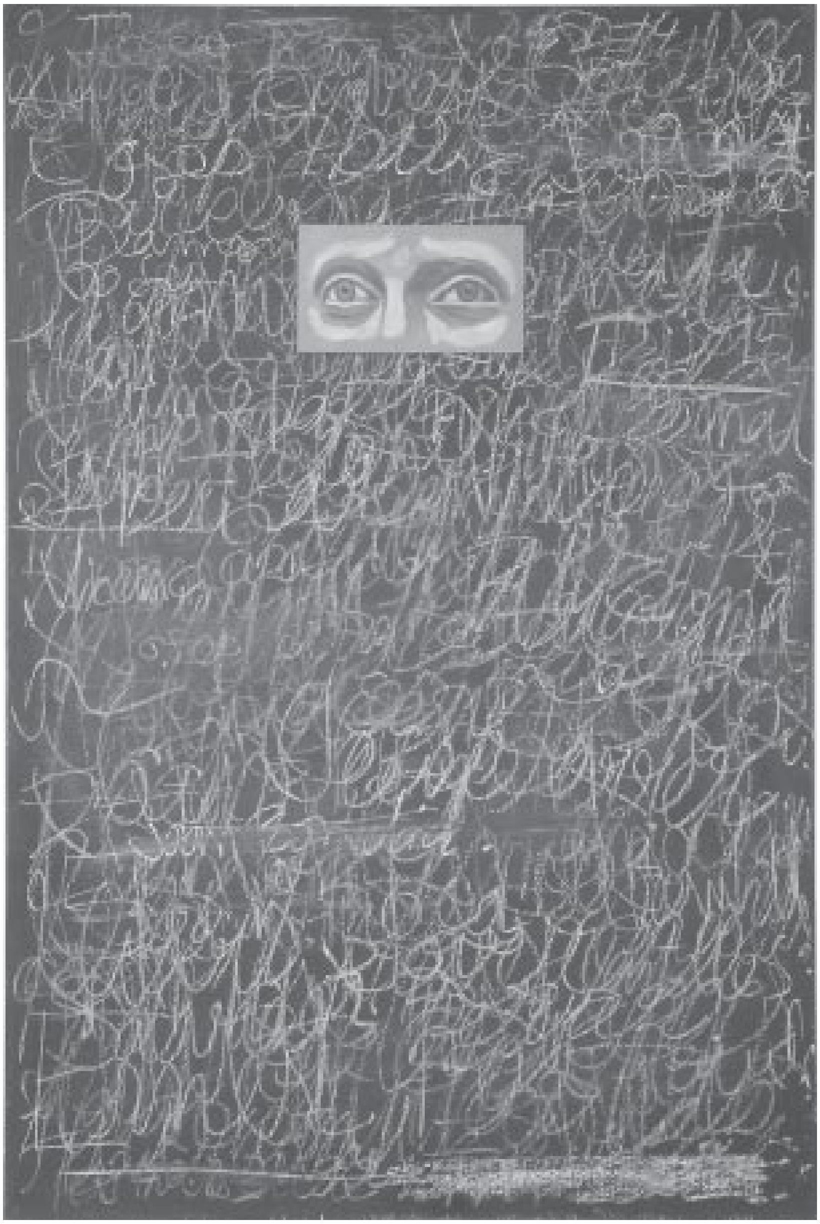
DES de sempre, abans
d’instal·lar-me en el buit,
potser ja ho sabíem
tot. Sense entreveure-ho,
gaire. Tan a prop érem
de la inevitable
demolició. Que cap
deshora no hauria
pogut tensar el roig
de la llum. Ni tan sols
continuar vibrant.



MONTSERRAT RODÉS (Barcelona, 30-XII-1951) ha publicat els següents llibres de poesia: *La set de l'aigua* (Premi Miquel Martí i Pol 1990 / Barcelona: Edicions 62, 1991), *Riu d'arena* (València: Edicions Alfons el Magnànim, 1992), *El temps fumeja* (Argentona: L'Aixernador, 1993), *Escrits en blanc* (Premi Miquel de Palol 1994 / Barcelona: Edicions 62, 1995), *Interlínia* (Barcelona: Proa, 1999), *Deleàtur* (Barcelona: Proa, 2002) i *Immunitats* (Girona: CCG Edicions, 2005). La seva obra està present en diverses antologies de poesia catalana contemporània. Alguns dels seus poemes han estat traduïts a l'anglès, a l'alemany, al castellà, al francès, al gal·lès, al txec i a l'àrab (en curs).

JULIÁN E. CASTRO és llicenciat en Ciències Socials, amb especialització de Pedagogia, per la "Universidad Pedagógica Nacional" de Bogotà. Ha fet cursos de doctorat de Psicologia Social a la Universitat Autònoma de Barcelona. Ha col·laborat amb reportatges fotogràfics per a la revista *Rels*, i té publicades altres fotografies a les revistes *Serra d'or*, *Illacrua* i *Anthropos*.

Aquest conjunt fotogràfic mostra diverses perspectives dels objectes en situacions quotidianes que passen gairebé desapercebudes. La majoria són de Lisboa, del riu Tajo i dels carrers de la ciutat. També hi ha altres instants observats a Bilbao i Girona.



Memorial Mauthausen, 2004
assemblatge, tècnica mixta i cendres sobre fusta, 150x100 cm

Quatre poemes de Jaume Subirana

Del llibre inèdit *Rapala* (en premsa).

AUGURIS

“Aquí segur que no”, vas dir
mirant-te el fil net d’aigua,
i a ben pocs metres, recollint,
va disparar-se el clapoteig
d’una gran truita grassa,
encabritada i forta,
amb l’ham fins a la gola.
Després, prement-la entre les mans
per desclavar la cullereta,
es va estirar encalmada
i en van vessar de cop
ous i més ous, un or taronja
que ens desbordava els dits
i queia dens en el corrent
com una pluja antiga,
com el tresor promès,
com la llavor futura
en un pam d’aigua escàs,
en una terra, en una llengua
que no n’esperes res.

SUB SPECIE AETERNITATIS

Olora’n el clatell,
cadell de la teva hora:
en ella ets el ressò
d’un do que no et recorda.

PESCADOR I FILL AMB SALABRE

De bon matí, m’endinso al riu tot sol.
Ningú no m’acompanya i ningú no m’espera,
tret del corrent constant que se m’endú
a un altre riu, a un altre dia, a la mateixa
olor d’un altre drap d’agafar truites (“Té!”)
amb les mateixes mans prement, menudes,
el mànec negre del salabre, fort,
i el so petit del meu rodet que rebobina
m’ajup a prop de l’aigua, pacient,
en una roca plana envoltat d’arbres,
de tarda, de silenci, de mosquits,
mirant al riu l’esquena gran del pare
mentre recull, allarga el braç a poc a poc
i llança i torna a recollir, amb gorra i botes
verdes altes, les botes altes amb què jo
temptejo atent el fons del riu, les pedres,
el llim del temps lliscós, quan em giro estirant
amb el fil una truita que cueja abrivada
i vinc contracorrent, tibant de l’ham,
fins a la roca plana allà on t’espero, pare,
amb el salabre a punt.

SANG

Clava’m la punta
de l’ham al dit:
mira l’oculta
força que brolla
amb quin delit.
Com qui s’afona
contra la nit,
som una sang
batent, un fang
color d’oblit.

BUSCA LA LLUM

Llum? Quina llum
en l’aigua enterbolida?
Imaginava
un riu com una vida
i és un toll gran
que l’alba difumina.
Massa senyals
sobre la sorra fina:
pedres, bastons,
deixalles i polsina...
Passen motors
i tot ho despentinen.
Ralet, la llum
en l’aigua estabornida!

ESCRIVIM

Nousécrivons
pour nous souvenir
de ce que nous avons perdu
Chaque parole
est posthume
Anise Koltz

I si escrivim per recordar
allò que encara no sabíem?
No pas contracorrent:
seguint el curs de l’aigua.
Cada paraula és germinal.
Cada poema, un peix a la senalla.

Dos poemes d’Anne Sexton

Després d’Auschwitz

La còlera,
negra com un garfi,
m’envaeix.
Diàriament,
cada nazi
agafava, a les 8 del matí, un nen
i el saltejava a la paella
per esmorzar.

I la mort, passivament, hi fa una ullada
i es burxa la brutícia de sota l’ungla.

L’home és malvat,
dic en veu alta.
L’home és una flor
que s’ha de cremar,
dic en veu alta.
L’home és un ocell ple de fang,
dic en veu alta.

I la mort, passivament, hi fa una ullada
i es rasca l’anus.

L’home, amb els seus petits i rosats dits del peu,
amb els seus miraculosos dits de la mà,
no és un temple
sinó una latrina,
dic en veu alta.

Que l’home no alci mai més la seva tassa de te.
Que l’home no escrigui mai més un llibre.
Que l’home no es posi mai més la sabata.
Que l’home no alci mai més els seus ulls
en una nit suau de juliol.
Mai. Mai. Mai. Mai. Mai.
Aquestes coses dic en veu alta.

Prego que el Senyor no en faci cas.

After Auschwitz

Anger,
as black as a hook,
overtakes me.
Each day,
each Nazi
took, at 8:00 A.M., a baby
and sautéed him for breakfast
in his frying pan.

And death looks on with a casual eye
and picks at the dirt under his fingernail.

Man is evil,
I say aloud.
Man is a flower
that should be burnt,
I say aloud.
Man is a bird full of mud,
I say aloud.

And death looks on with a casual eye
and scratches his anus.

Man with his small pink toes,
with his miraculous fingers
is not a temple
but an outhouse,
I say aloud.

Let man never again raise his teacup.
Let man never again write a book.
Let man never again put on his shoe.
Let man never again raise his eyes,
on a soft July night.
Never. Never. Never. Never. Never.
I say these things aloud.

I beg the Lord not to hear.

Els bombarders

Nosaltres som Amèrica.
Els qui omplim els taüts.
Els botiguers de la mort.
Els qui els entatxonem, com coliflors, en caixes.

La bomba s'obre com una capsa de sabates.
I el nen?
El nen, certament, no badalla.
I la dona?
La dona banya el cor.
L'hi han arrencat,
i, com que l'hi han cremat,
com a acte final
l'esbandeix al riu.
Aquest és el mercat de la mort.

Amèrica,
on són les teves credencials?

The firebombers

We are America.
We are the coffin fillers.
We are the grocers of death.
We pack them in crates like cauliflowers.

The bomb opens like a shoebox.
And the child?
The child is certainly not yawning.
And the woman?
The woman is bathing her heart.
It has been torn out of her
and because it is burnt
and as a last act
she in rinsing it off in the river.
This is the death market.

America,
where are your credentials?

Anne Sexton. Traducció de Lluís Calvo

Being geniuses together

SANDRA COMAS ANGLADA

Montparnasse! S'hi entra sense saber com, però sortir-ne ja és més difícil! Hi ha gent que ha baixat per error a l'estació de metro de Vavin, i mai més ha tornat a deixar el barri, i ha viscut aquí per la resta de la seva vida.

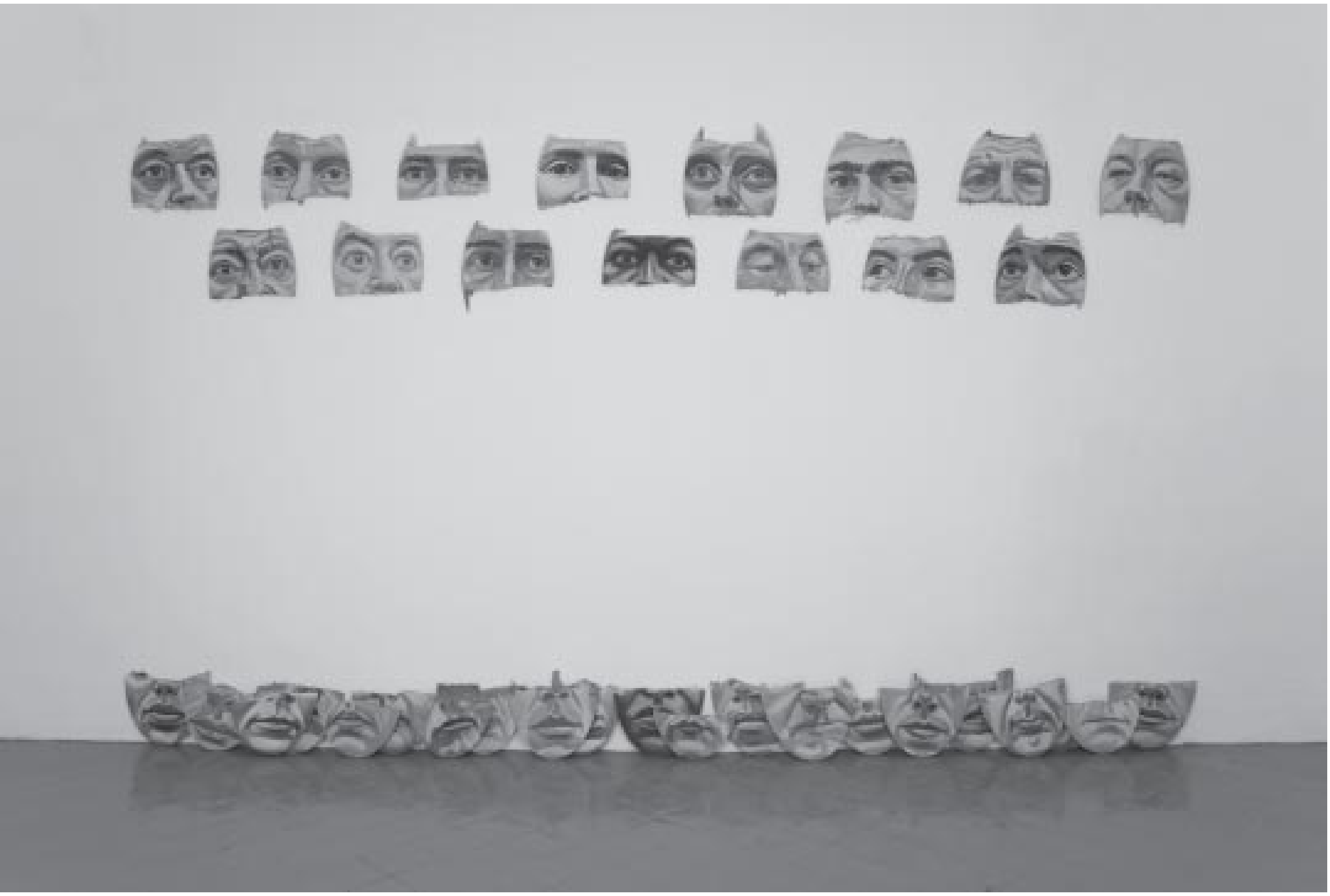
Kiki de Montparnasse

McAlmon pensava, recolzat a la barra del Dôme, que Hemingway mai havia deixat de ser un periodista de reportatgets que el *Toronto Star* publicava, de tant en tant, a l'altra banda de l'Atlàntic. El seu èxit sobtat només es podia explicar per les recomanacions de Sherwood Anderson i l'amistat amb Gertrude Stein. Ara deien que no, que des que va publicar aquella novel·la de la qual no recordava el nom, l'Stein i l'Anderson li havien donat l'esquena. Però McAlmon sabia que hi havia gat amagat. Ell no havia llegit gairebé res de Hemingway, potser res, i tampoc pensava fer-ho. De fet, per no llegir, no llegia ni el que escrivia ell. I això era el que li retreien més sovint: que no revisés el que havia escrit i que escrivís sense argument. Però a ell li semblava que revisar i rectificar era penedir-se del que havia escrit abans, i estava convençut que el penediment és de ximples. I McAlmon, encara que escrivís sense argument, de ximple no en tenia ni un pèl.

Va mirar al seu voltant. El Dôme era ple de gom a gom, però no coneixia ningú. Es va adonar que el Barri no era el que havia estat abans. Molts havien marxat. En Hemingway era d'aquests. Se n'havia tornat cap a Florida, més espitregat que mai, amb un passatge de primera classe i l'èxit trepitjant-li els talons. McAlmon tenia molt clar que a ell l'èxit no el trepitjaria mai, però tampoc li importava massa. N'hi havia molts com ell. Potser al final resultava que els genis no eren tan genis. Potser només era una il·lusió i Montparnasse no havia existit mai. O potser eren tots a la Rotonde, o a la Cloiserie. Tampoc necessitava ningú. Sempre s'havia emborratxat sol, havia parlat sol i s'havia barallat sol. Tothom ho sabia, que McAlmon era així. Es veu que Joyce havia dit un dia que Hemingway es volia fer passar per un tipus dur i McAlmon per un bon escriptor quan, en realitat, era al revés. Però McAlmon no s'ho volia creure i estava segur que Hemingway tampoc.

On era ara Joyce? Havia marxat també, com tots els genis? Per què no hi havia ningú de conegut al Dôme? Per què els cambrers duien aquell uniforme que els encarcarava? Per què havien reformat el local amb tan mal gust? Era per això que havien apujat els preus i ara hauria d'anar-se'n sense pagar? On eren tots i on era Montparnasse?

Se'n va anar a buscar la parada de metro per sortir del Barri. Aniria a qualsevol lloc, però sortiria d'aquell Montparnasse que li era desconegut. Però quan va arribar a l'estació de metro de Vavin no la va trobar. Vavin ja no hi era i ell no podia sortir d'allà. Es va veure presoner del Barri i això, que en un altre temps no li hagués importat, ara se li feia insuportable. Va seure al peu d'un portal i va pensar en el llibre que no havia publicat. I es va adonar que tot s'havia acabat, que ja no hi havia res ni ningú, i que tot el que no havia fet fins ara quedaria per fer per sempre més.



No dir, 2003-06
instal·lació de fustes pintades a l'oli i tallades, 200x400 cm

La paraula i el lloc

Els poetes saben que la llengua, una llengua, no és una herència individual. Saben que la paraula inclou la persona en una comunitat, en un col·lectiu, en un poble, en una nació. Saben que la llengua s'estén més enllà de cada home i que alhora el constitueix, a cada moment, en un passat, en un present i en un futur. Saben que aquesta substància que anomenem paraula li confereix una de les dimensions fonamentals de la condició d'home, la d'estar lligat i relligat amb el món dels seus avantpassats, amb el dels seus contemporanis i amb el del seus descendents, amb el món del seu poble, en definitiva, i a través de la paraula, amb els altres homes, amb tots els homes i totes les èpoques. L'universal és sempre l'ara i l'ací, el lloc, el nostre lloc, la nostra paraula, i és només a partir d'ells que hi podem aspirar. Això és el que ha sabut sempre la paraula de la poesia i això és el que sabien, ara fa quasi un segle i mig, els restauradors dels Jocs Florals.

L'experiència de la paraula, però, no és una qüestió de poetes o de filòlegs. És una experiència que forma part intrínseca de l'essència humana. Els homes pensem, imaginem, somiem, expressem els nostres sentiments, les nostres necessitats, les nostres investigacions, ens comuniquem els uns amb els altres, fonamentalment, amb la paraula. Parlem i ens parlem amb la paraula. L'experiència de la paraula, doncs, s'acompleix en cada home dins cada comunitat de llengua i per ella enllaça les persones de la comunitat entre elles i uneix indissolublement cada persona amb ella mateixa. I la veu de la poesia anuncia sempre, des de sempre, que la paraula no pertany a ningú i que ens pertany a tots, que pertany al lloc i al poble, al passat i al futur de cada poble, i que la paraula ens forma i ens conforma, ens diu, ens obre i ens uneix amb nosaltres, amb els altres i amb el món.

No és pas poca cosa la paraula encara que no sigui sinó això: aire, alè, so, vibració, ressonància, fluència que es fa i es desfà a cada moment però que a cada moment teixeix la nostra experiència i la nostra consciència d'homes.

Nosaltres, els bretons, els kurds, els tibetans, el quítxues, els berbers, nosaltres sabem més coses i més que ningú sobre el sentit, el valor, els pes i dolor, sobre l'arrel profunda d'humanitat que porta i comporta la paraula. Nosaltres sabem que a desgrat de l'intent metòdic d'esquarterament a què de fa temps és sotmesa la llengua catalana, els homes i els poetes no cessen, parlen, de Salses a Guardamar, de Fraga a Maó. Amb paciència, amb gosadia, amb tenacitat, amb coneixement i amb passió, diuen el lloc, diuen el món, diuen els goig i el dolor, diuen l'home, diuen el temps, l'espai i l'univers, a desgrat de tot, contra tot, amb la llengua segrestada.

Puc donar testimoni, en nom del mantenidors dels Jocs Florals d'enguany, de la quantitat i de la qualitat de les obres presentades i de la presència de textos d'alt valor poètic procedents d'arreu del territori. Entre aquests de vuit a deu formen llibres molt consistents. La qual cosa demostra una vegada més la capacitat de renovació de la poesia catalana, la seva vigència i la seva diversitat i, sobretot, la vocació de la nostra poesia actual d'estar al costat i de fer-se la veu dels problemes fonamentals de l'home contemporani. Una poesia semblant, en quantitat i en qualitat, a la de moltes altres llengües europees, per bé que seria inescaient de dir si superior o inferior, car una de les qualitats de les obres poètiques és la de ser incomparables.

A desgrat, doncs, de les insídies, de les injúries i de les coaccions, a desgrat del setge implacable a la llengua, els poetes de les nostres terres parlen. Han escoltat i parlen Però les Onus callen, les Unions Europees mantenen el silenci, els governs, els poders, els guies, els caps mantenen la reserva mentre continuen actuant els segrestadors de l'esperit, els corruptors del cor i de la ment, els assassins de l'alba.

Lluís Solà

President dels Jocs Florals de 2007

Aquest discurs de Lluís Solà, president dels mantenidors dels Jocs Florals de Barcelona 2007, fou llegit al Saló de Cent de l'Ajuntament de Barcelona, el dia 8 de maig del 2007 en motiu de l'entrega de La Flor Natural.

sis mesos

gener

"(...) el jo vessa el seu deliri analític damunt el deliri poètic del «tu»"

Arnau Pons

febrer

"Tot Barcelona sabia que en aquells boscos, durant mesos i mesos, els anarquistes havien dut milers de persones «a passeig»."

Joan Sales

març

"La lluita fou breu: una barreja de rems, braços, tentacles..."

Joaquim Ruyra

abril

"El cap m'anava en roda quan visitàvem el Palau del Roure, on unes quantes sales de mobles corcats i velluts lívids alberguen objectes i documents en honor i memòria de Frederic Mistral."

Teresa d'Arenys

maig

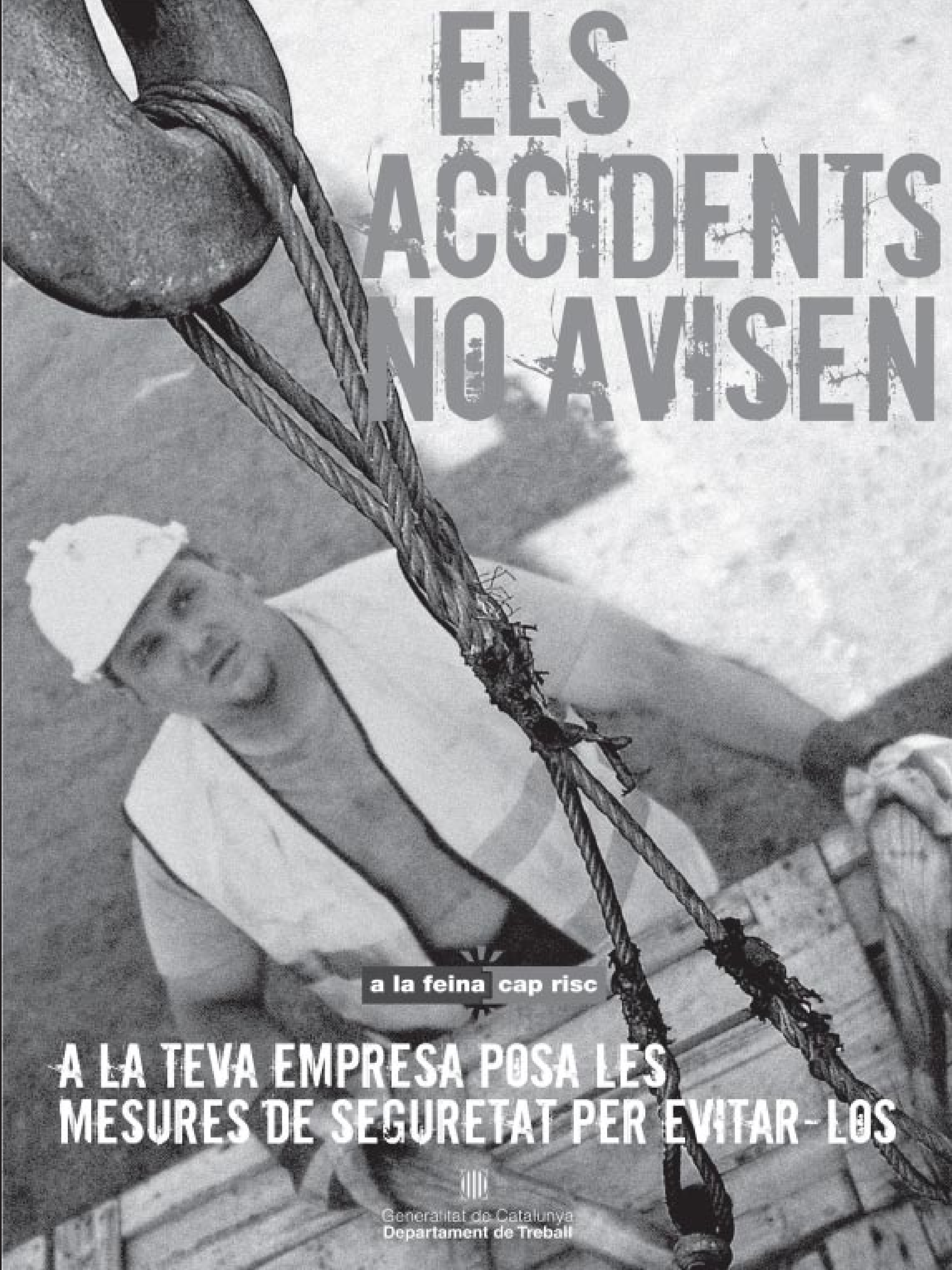
"Tot plegat és tristíssim però ¿què hi podem fer? Esperem que un dia Catalunya es curarà del seu estúpid antimilitarisme, fruit com tants d'altres de la decadència, i tornarem a estimar els generals propis i a comprendre la necessitat dels exèrcits. Aleshores no ens caldrà recórrer als de fora quan es tracti de defensar-nos dels enemics de l'interior o de l'exterior".

Joan Sales

juny

"I tot ensems, amb gran ensurt del cor, sentí la Pilar que en *Marcial* abandonava ràpidament son setial, i el veié aparèixer davant d'ella amb els ulls encesos d'amor, tan groc, tan ullerós, tan encorregut, com pogués estar-ho ella mateixa".

Narcís Oller


ELS ACCIDENTS NO AVISEN
a la feina cap risc
A LA TEVA EMPRESA POSA LES MESURES DE SEGURETAT PER EVITAR-LOS
Generalitat de Catalunya
Departament de Treball

revista d’idees i cultura

núm. 9, primavera 2oo7